5 (29)

15 martie 1973

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI



VASILE ISTRATE: „Vestitorii primăverii“

vestitorii

Sus, în Moldova într-o primăvară,
Veneau doi cocostîrci vîslind spre seară,
Pluteau aripă la aripă-ncet
Ca două flori de brusture pe Siret.
Cel care mai trecuse odată, în țara noastră
Se auzi șoptind în zare albastră:
„Tu n-ai aflat cîndva și n-ai de știre
Că-n țara asta e o mănăstire
Ce-i zice Putna, că e veche tare,
Și unde e monumentul lui Ștefan cel Mare,
Că-n jurul ei sînt sate, peste poate
De mîndre și de încrestite toate.
Și sînt și Sălcii-nalte și bogate
In care dacă-ai apucat
Să-ți faci un cuib, e-adevărat palat.
Și unde pui că, poposind aici,
Stăm în cetatea lui Ștefan !!... Ce zici ?
De-atunci trecură ani
Un cuib de cocostîrc stă într-un copac
deacum un veac,
Acolo cei doi cocostîrci și strănepoții,
Pe lingă Putna au rămas cu toții
Se vede doar și noaptea cînd e lună
Rotund și plin, un cuib ca o cunună.
Iar călătorii spun în fiece an:
„Aiștia-s vestitorii lui Ștefan“.

stiloul meu

După un drum lung pe pămînt și-n cer
Stiloul meu a revenit acasă
Cu nemărturisitul lui mister
Și stă-n cutia dublată de mătase
Ca-ntr-un sicriu făcut pentru o mireasă.
Arabe litere și mari și mici,
Pe care le-a-nșirat parcă aici
La vremea ce-a trăit acest stilou,
Prin acest fluer luciu și ciudat,
Din care las culcușul lui deschis
Se va mai auzi cîntînd ca-n vis
Tot ce va mai fi rămas în el.
Din mine-nchis cu lacăt de oțel.

Demostene Botez

despre noi înșine

Din întrebarea pe care o tot auzim repetîndu-se, justificat de altfel, — *ce dă personalitatea și prestigiul unei reviste?* — s-au născut și și gîndurile de mai jos. Mai întîi să subliniem că s-a dovedit că nu oricine poate să facă o revistă. Asta este o meserie, pe care ți-o însușești în timp, avînd și ceva talent. De aceea ni se pare inutilă discuția: cine trebuie să conducă revistele, scriitorii sau criticii? — fiindcă s-a dovedit că și unii și alții pot face reviste interesante sau, dimpotrivă, șterse, fără personalitate. Totul depinde de cei care o conduc, adică de competența, de spiritul critic, de curajul și pasiunea lor, în ultimă instanță, de cum înțeleg să contribuie la îmbogățirea literaturii și culturii noastre socialiste pe această cale. Credem că nu greșim afirmînd că majoritatea publicațiilor de acest gen, datorită măsurilor luate de conducerea partidului, au devenit mai interesante, mai angajate momentului pe care îl parcurgem. Și totuși se întîlnesc încă numere dintr-o revistă sau alta, pagini întregi care nu spun absolut nimic. Incă o dată, totul depinde de cei ce o conduc. Cenușiul și inutilul se nasc aici din absența de inițiativă a conducerii publicației, dintr-un spirit provincial, (valabil nu numai în provincie), dintr-o optică ce nu lasă loc vederii dincolo de pragul biroului redactorului șef sau de bariera localității respective.

Există un moment, în istoria mare sau restrînsă a unei publicații, în care ea trebuie să răspundă: ce scop a urmărit și cum l-a concretizat? ce valori a promovat și a adunat în jurul ei? cu cîtă eficiență s-a opus la tot ce este nociv evoluției sănătoase a literaturii?.. Unele reviste (ca „Era nouă“ de exemplu), au trăit o viață doar de cîteva numere, însă au rămas în conștiința noastră, pe cînd altele cu viață mult mai lungă, au dispărut odată cu ultimul număr. De ce? Pentru că ori au împiedicat evoluția firească a fenomenului literar, cultural, ori n-au adus nimic nou. Aceste exemple, pe care istoria presei românești ni le înfățișează, capătă semnificații deosebite pentru publicațiile de astăzi. Pe de o parte, datorită sarcinilor pe care presa de specialitate le are, iar pe de altă parte cititorii nu mai sînt cei de acum cincisprezece — douăzeci de ani; și apoi există în prezent elemente de concurență — și în primul rînd televiziunea — de care presa de specialitate nu poate să nu țină seama.

O revistă nu poate fi refractară față de cei tineri și foarte tineri, care vin după noi, talentelor autentice, nu celor care-și închipuie că, scriind o poezie sau un articol, au devenit automat scriitori. Incurajarea celor ce merită, ca și descurajarea grafomanilor, nu este o treabă de loc ușoară. Ba dimpotrivă, extrem de dificilă, dar după luni de zile, concretizarea unor speranțe, transformarea lor în valori reale este o satisfacție pentru care merită ca redacția respectivă să nu-și cruțe energia și înțelegerea. Avem credința că pentru un scriitor, aflat în fruntea unei publicații, alături de satisfacția ce i-o aduc propriile sale cărți, tot la fel de intensă este și cealaltă, de a descoperi, de a ajuta un talent la primii lui pași, fie că este vorba de un poet, prozator sau critic. La aceasta însă nu poate ajunge redactorul care se „achită“ de sarcini ca orice funcționar și nici scriitorul orbit de propria sa „lumină“ sau de acreala neputincioasă.

Prestigiul social, estetic, dacă vreți, nu-l pot avea decît publicațiile care țin cu consecvență la opiniile lor, plecate, bineînțeles, de la concepția noastră unică — marxist-leninistă, cea a partidului nostru. Din păcate, nu o dată, întîlnești articole, prezentări de cărți etc. în care te întrebi: ce a vrut să spună autorul? O echilibristică stupidă se face din cînd în cînd în jurul unor cărți proaste, numai pentru că sînt ale unor autori foarte aproape de redacția respectivă; unele rubrici fixe sînt „umplute“ cu duioase sfaturi care, în afară de dorința autorilor respectivi de a fi prezenți, nu mai găsești decît o înșiruire de cuvinte. Lucruri arhicunoscute, vorbăria de dragul de a vorbi (și a semna) nu este numai inutilă, ci și nocivă pentrucă ocupă un spațiu demn de cauze mai bune. In acest context credem că ar mai trebui subliniată o ciudată mentalitate ce își face loc printre noi și anume: n-are importanță ce este proza lui X, sau cît de consistent este articolul lui Y, să fie un nume, cît de cît, și totul este în regulă! Nu mai vorbim de adevărata avalanșă de maculatură, de pretenția unor „literați“ de a fi publicați oricum!

Sarcinile comune pe care le au revistele presupun nu uniformizarea, ci dimpotrivă, diversitatea personalității distincte pentru fiecare publicație. Singur, acest „sunet“ propriu al fiecărei reviste nu poate ieși din labilitatea criteriilor de apreciere, fie că se traduce prin elogiu absolut, fie prin negativism — față de cărțile unui scriitor sau altuia, față de fenomenul literar în ansamblu. O revistă nu s-a ridicat nici prin elogiu și nici prin denigrare. Marile reviste au avut întotdeauna un echilibru intern de înțelepciune, (care nu se confundă cu „înțelepciunea“ de a nu supăra pe nimeni) chiar atunci cînd au mînuit polemica — polemica reală, de argumente, nu împreunarea de înjurături. Pentru că au făcut-o în numele unor idei, a fost o confruntare de opinii și nu de persoane. Atacurile la persoane, venite din orgoliu, din megalomanie, aș zice chiar din ura față de realizările celui de lîngă ei, sînt tot atîtea pete de umbră pe orice publicație (ca și pe activitatea celui care le promovează).

Vorbim mult despre climatul vieții noastre literare. L-am dori mai bun, l-am vrea ideal, dar oare un asemenea climat înseamnă liniște, tăcere? Nu, hotărît, nu! Climatul vieții noastre literare trebuie să se sincronizeze cu cel al întregii țări, care este unul dinamic, îndreptat continuu spre progres. Aici, ca oriunde, nu atmosfera călduță, nu gîndirea moleșită își au locul, ci spiritul critic, de înaltă exigență artistică și ideologică. Opinia deschisă, chiar și polemica, atunci cînd este necesară. De fapt, această afirmație este foarte banală, însă ni se pare că repetarea ei nu poate fi inutilă. Din mai multe cauze, dar mai ales este necesar să o amintim atît pentru autorii deveniți, ca să spunem așa, puncte de reper, autorități incontestabile în cadrul literaturii, cît și pentru cei luncați aproape în afara cîmpului literaturii, uitați de mult de cititori și de critici, dat fiind lucrările lor cu totul neînsemnate. Am luat aceste două extreme, fiindcă, în primul rînd, de la ele vin uneori deformările incompatibile cu spiritul critic și exigența. Primii, așa cum am spus, valori indiscutabile, mai pot da și cîte o lucrare slabă... Cei din urmă, netinînd seama de faptul că nu criticii au făcut ca ei să lunece în uitare, ci tocmai lipsa de valoare a cărților lor, se agață de cuvinte, de împrejurări, pentru a dovedi, cît sînt de neînțeleși și ce nedreptate li se face. Dar nu numai unii scriitori se pot afla în asemenea penibile situații, ci și — ciudat! — chiar unii critici care, pînă în momentul apariției

(continuare în pag. 11)

C. L.

în celelalte pagini:

evenimentul

De la 1 la 15

În tradiție românească, martie a însemnat iubire și puritate — semnificația roșului și albului mărțișoarelor, sete de viață și înnoiri, izvor viu de împliniri. Și nu numai în viața individuală, ci și pe plan social, pe calea înfloririi cetății. Datele calendaristice vorbesc de la sine. În martie 1945, prin formarea guvernului de largă concentrare democratică, condus de Dr. Petru Groza, s-a deschis calea înfăptuirii pînă la capăt a transformărilor cu caracter burghezo-democratic și a trecerii la revoluția socialistă. În martie 1948 s-a consolidat puterea democrată prin strălucita victorie în alegerile parlamentare a Frontului Democrației Populare. În 1949, între 3 și 5 martie a avut loc Plenara C.C. al P.M.R. care a adoptat rezoluția cu privire la transformarea socialistă a agriculturii. La 4 martie 1964 un prim succes de prestigiu al industriei românești : Direcția Tîrgului internațional de primăvară de la Leipzig a acordat instalației de foraj 3-DH-200 medalia de aur. Un an mai tîrziu, în 1965, tot în martie, la același Tîrg internațional s-a conferit medalia de aur și tractorului românesc U-650. Între 7—9 martie 1966 a avut loc primul Congres al cooperativelor agricole de producție. Iar în martie 1967 s-au desfășurat la București lucrările Plenarei C.C. al P.C.R. care a examinat și a adoptat măsuri de o deosebită însemnătate pe plan intern și extern privind îmbunătățirea conducerii, planificării, finanțării și organizării unităților agricole de stat și a aprobat în unanimitate măsurile luate de Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R. în vederea lărgirii relațiilor de cooperare economică și tehnică-științifică ale R. S. România cu alte țări precum și activitatea externă a partidului și statului consacrată înfăptuirii securității în Europa și activitatea P.C.R. în vederea întăririi unității și coeziunii mișcării comuniste și muncitorești internaționale pe baza marxism-leninismului și a internaționalismului socialist. În acest an. începutul lunii martie a fost marcat de un alt eveniment major în viața țării : Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român, care prin documertele adoptate, prin orientările de principiu și indicațiile date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în probleme de primă actualitate și excepțională însemnătate privind politica internă și externă a partidului și statului nostru, asigură înfăptuirea cu succes a obiectivelor și sarcinilor stabilite de Congresul al X-lea și de Conferința Națională din 1972.

•

Și în istoria literaturii române, luna martie a adus permanent înnoiri. Într-un 1 martie, 1867, a apărut primul număr al „Convorbirilor literare“. În 1893, Iacob Negruzzi își încheia astfel articolul de bilanț la 26 de ani de apariție a publicației ieșene : „În lumea ideilor ca și în aceea a faptelor totul se mișcă și se preface, și este bine și pentru tinerii care vin să lege în mod armonic activitatea lor de ceea ce au avut alți înainte de ei, și pentru bătrîni să se deprindă cu ceea ce se arată nou pe cîmpul lucrărilor în cursul neoprit al timpurilor“. Un matur îndemn la continuitate și înnoire, la un dialog creator între generații.

Cu o sută de ani în urmă, oarecum și ca o replică dată „Convorbirilor literare“, a văzut lumina tiparului prima dată „Revista contimporană“. Așa cum avea să menționeze P. Grădișteanu în nr. 4 al publicației : *„Revista contimporană* a înțeles a fi, alăturea cu alte foi pe drept stimate, un cîmp deschis pentru producțiunile literare și științifice ale autorilor încercați și ale junilor debutanți care sînt convinși că e de datoria fiecăruia de a lupta cînd totul se repune în cestiune : trecutul și viitorul, originea și dreptul de a exista ca naționalitate“. Tot într-un martie, în 1892, a apărut la Fălticeni „Șezătoarea“ lui Artur Gorovei „menită numai și numai pentru literatura populară“ și din dorința vie de a aduce „un folos, oricît de mic ar fi, folclorului român“. Dacă și-a atins acest scop ? Citãm în acest sens un fragment dintr-o scrisoare trimisă în 1893 de Titu Maiorescu directorului „Șezătorii“ : „E cuminte și bine chibzuită restîngerea ce și-o impune revista de a nu da decît ceea ce *este în realitatea* vorbirii și lucrării poporului ; în locurile anume precizate, iar nu fantasmagorii și declarații goale“.

În 1906, ca mărțișor literar de bun augur, a apărut la Iași „Viața românească“, una din revistele noastre cu cea mai îndelungată apariție, care a reușit să grupeze în jurul ei pe toți marii scriitori ai literaturii române. Sufletul ei, pînă în 1930 : Garabet Ibrăileanu. În 1936, Tudor Arghezi preciza categoric : *„Viața românească* a fost Ibrăileanu. Revista a fost creația lui, tortura lui suavă : o carte pe lună făcută de el...“ Încercînd să precizeze condițiile istorice în care s-a încumetat să apară, în cuvîntul „Către cetitori“ conducerea „Vieții românești“ făcea și următoarea amară constatare : „Istoria poporului român — istoria unui șir neîntrerupt de martiri“, a zis odată un mare martir al neamului. Eminescu — ne explică pentru ce acest popor așa de bine înzestrat, n-a luat o parte mai activă la formarea culturii europene, pentru ce n-a dat nota sa distinctă în armonia de gîndire și de simțire care constituie bunul cel mai înalt al popoarelor civilizate. El a trebuit să-și cheltuiască toată energia pentru conservarea sa fizică, și nu i-a rămas acel prisos de energie care se cheltuiește pentru cultură“. În acest secol, aportul nostru la cultura universală a devenit însă din ce în ce mai substanțial. Calendarul consemnează și multe mărțișoare culturale de prestigiu. În martie 1926, cînd și-a început ciclul de prelegeri Vasile Pîrvan la Cambridge, la București s-a deschis prima expoziție a „Grupului celor patru“ : St. Dimitrescu, Fr. Șirato, N. Tonitza, și O. Stan. La 13 martie 1928 a avut loc premiera filmului *Maiorul Mura*, izbutită comedie, singura peliculă care păstrează, într-o excelentă distribuție, prezența pe ecran a lui G. Timică, alături de Elvira Godeanu și Jean Georgescu. Un alt eveniment de seamă : la 13 martie 1936 are loc premiera absolută a tragediei lirice *Oedip* de George Enescu, la Opera Mare din Paris, iar peste cinci ani, la Opera Română din București : premiera operei *Alexandru Lăpușneanu*, de Al. Zirra. Mărțișorul anului 1 943 îl constituie premiera filmului românesc *O noapte furtunoasă*, cu Radu Beligan, Alexandru Giugaru, Florica Demion, George Demetru, Gheorghe Chiprian, Maria Maximilian și Iordănescu Bruno, în regia lui Jean Georgescu. În 1946 : premiera filmului *Visul unei nopți de iarnă* de Jean Georgescu după Tudor Mușatescu, cu Maria Filloti, Mișu Fotino, Radu Beligan, G. Demetru. În 1965 : premiera filmului *Pădurea spînzuraților*, transcriere cinematografică a romanului lui Liviu Rebreanu în viziunea lui Liviu Ciulei, cu aportul de scenarist al lui Titus Popovici, primul film românesc distins cu premiul de regie la Festivalul de la Cannes. Iar 1966 : premiera filmului *Răscoala*, adaptare de Mircea Mureșan după romanul lui Liviu Rebreanu, premiat cu „Opera prima“ la Cannes. Dar șirul succeselor literare și cultural-artistice românești de prestigiu se înmulțesc continuu, odată cu înflorirea socialistă a țării...

OBSEVRATOR

eseu

dimensiuni ale fantasticului (II)

Pe Eminescu din Sărmanul Dionis, din Cezara și alte proze, trebuia să-l cităm potrivit cronologiei, anterior, însă cu el proza fantastică deschide un drum mult timp nereluat de alții. Timp de vreo șaptezeci de ani, nimeni nu a încercat să unifice elemente din gîndirea magică autohtonă cu unele sugestii din doctrinele inițiatice, ale orientului (astrologie, hipnoză, metamorfoze la nivel cosmic, transmutații între materie și spirit) intr-o rețea de relații. Eminescu inaugura o categorie de fantastic mai degrabă savant, doctrinar, de unde inaderența ascultătorilor la lectura nuvelei (1873), în cercul „Junimii“ ieșene ; operă ce-și extrage argumentele din izvoare de pretutindeni, dar cărora li se imprimă, totuși, o identitate proprie. Posibilă este o obiecție privind acel amintit timp al incertitudinii. Prin exces de miraculos, întîmplările din Sărmanul Dionis sînt cam de aceeași natură cu acelea din Făt-Frumos din lacrimă, ceea ce înseamnă că timpul incertitudinii se deschide spre un extraordinar aproape permanent, în manieră romantică. Fantezia nu mai este contrazisă de nimic. Din momentul în care orfanul Dionis, solitar cu imaginație aprinsă, se metamorfozează, grație unor practici astrologice, în călugărul Dan, mișcîndu-se fantomatic în epoca lui Alexandru cel Bun, miraculosul devine normă. Tribulațiile eroului pe lună, după ce și-a lăsat umbra pe pămînt (ca în Peter Schlemihl al lui Chamisso), teza despre relativitatea timpului și spațiului, teoria metempsihozei, reluată în Avatarii faraonului Tlà, alte detalii încă, pînă la izgonirea din lună cu Maria — analogie amintind izgonirea din paradis — constituie urzeala unei demonstrații, încît, înainte de a fi fantastică, nuvela e filozofică. Sau : e fantastică numai într-atît cît o cere necesitatea demonstrației despre relativismul conceptelor de Timp și Spațiu. Dacă V. Voiculescu se referă doar incidental (în Iubire magică) la doctrina indiană tantra, Mircea Eliade a studiat-o, împreună cu altele, direct, la sursă, desprinzindu-se însă de cunoștințele exacte pentru a se abandona — în marginea lor — ficțiunii. Indiferent de spațiul geografic, fie el cel românesc, fie exotic, fie combinat, fantasticul răspunde la autorul Domnișoarei Cristina condiției ideale de a uni lămuritul cu enigma, menținîndu-se în acea indeciziune care incită curiozitatea. Șarpele, Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore ilustrează diversitatea unghiurilor de vedere, situîndu-se printre cele mai rezistente pagini ale genului.

Intr-o altă categorie, reprezentările fantasticului tind să se distanțeze de ceea ce V. Voiculescu numea forme ale culturii magice ; un fantastic cultivat în special de scriitori de proveniență citadină sau numai fără o conștiință a organicității, neinteresați de fenomenul originar, unii dintre ei, străini de realitățile de desubt. Lumea, pentru aceștia, este o succesiune caleidoscopică de subansambluri, adesea în raporturi antinomice, nu un imens ansamblu, o totalitate în care astrele, fluidul acvatic, mineralele și spiritul se caută, se atrag, se întregesc. Fantasticul se interferează, la aceștia, cu stările obsesive (ca la Cezar Petrescu, Gib. I. Mihăiescu) cu diverse alte maladii ale personalității. La unii, semne premonitorii, stări de magnetism psihic, acumulări macabre, indivizi posedați, munciți de diavoli; la fantastul Urmuz o răsturnare a tuturor normelor și regruparea din fragmente imposibil de conceput împreună, a unui microcosm absurd ; la Emil Botta (în Trintorul), un tragism delirant, pe un orizont sfîrșind în abis, din care nici o evaziune nu e posibilă. Pe lingă soluții noi, altele sînt reluate, reinterpretate. Iată la Minulescu, în De vorbă cu necuratul, motivul umbrei. Domnul Damian, ipostază umană a diavolului, nu are nici umbră, nici probleme; în schimb, la Cezar Petrescu, Omul care și-a găsit umbra are obsesia conștiinței vinovate. E umbra-martoră : „Numai ea rămîne nedespărțită întotdeauna și orice s-ar întîmpla, trup cu trupul tău și martoră la tot ce-ai săvîrșit tu, neștiut de nimeni“. Fantome, stafii, știme participă la episoade cu substrat grotesc-satiric la Arghezi (Cimitirul Buna Vestire) ; cu fond poesc, macabru la Minulescu, în Cravata albă, unde spectrul unui tînăr ucis vine să-și reia cravata („de la miezul nopții în sus am totdeauna nevoie de ea !“) ; în pagini de un straniu crispant la Cezar Petrescu, în Aranca, știma lacurilor. Dacă în Simfonia fantastică, în Baletul mecanic sau în Omul din vis — din seria Fantasticul interior — obsesiile, bizareriile sînt destul de exterioare, subordonate fondului realist, Știma lacurilor e de o fascinantă poezie fantastică. Slugile de la castelul grofilor Kemény, așezat într-un „ținut blăstămat și stricat de ape“, între bălți perpetue, jură că, prin sălile goale, noaptea, umblă stafia contesei Aranka. Străvechiul castel, putred, întunecat, „fuliginos și mut“, e un pandemonium sinistru. Bătrînii servitori au aerul unor vrăjitori, „din cei care fierb băuturi blestemate din labe de mort, piele de broască și inimă de motan negru, dezbrăcîndu-se la piele în miezul nopții, ca să joace dansurile lor deșănțate, atunci cînd lumina cretoasă a lunii face cîinii să urle de groază...“

Să menționăm, în zona fantasticului de tip absurd, fantasticul oniric sincopat, fragmentat, din Paradisul suspinelor, de Ion Vinea. La A. E. Baconsky, în Echinoxul nebunilor, se reiau cu rezultate din cele mai bune, procedee mai vechi (Hoffmann, Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant), infuzîndu-le însă o tensiune modernă, uneori la confiniile absurdului de dată foarte recentă. Personaje fără nume, în locuri fără nume, într-un timp nedeterminat, în imposibilitate de a comunica normal, felurite semne misterioase, o atmosferă de abstract ce se refuză bucuriei, creează — în ciuda momentelor de groază o poezie a tainei, de altă nuanță decît la Matei I. Caragiale. Personaje stranii, fantomatice, mișcîndu-se ca în vis, caută ceva fără un consens cu restul oamenilor ; timpul se contractă sau se dilată, înlesnind substituirile de personalitate. Fantasticul lui A. E. Baconsky este, implicit, o meditație elegiacă despre limitele condiției umane. Starea de apăsătoare așteptare a extraordinarului ce nu mai vine, are la el un substrat simbolic ; așteptarea ar fi o nostalgie a celor nerevelate. Dintre contemporani, sînt de sperat pagini de proză în spiritul fantasticului folcloric de la Ștefan Bănulescu.

Dificultățile în creația fantasticului sînt, se vede de aici, mai mari decît își închipuie unii. Cîte scrieri de această factură de la romantism încoace (pentru că ecloziunea unei astfel de literaturi începe cu romantismul), se înregistrează în literatura universală ? Desigur, nu aceasta indică gradul de personalitate al unei literaturi față de altele, însă perspectiva fantastică, deși nu cea mai importantă, răspunde unei profunde înclinații către insolit a condiției umane. Spiritul își rezervă, pentru odihnă, o doză de gratuitate, de unde permanența modului. Un domeniu pe care l-am ignorat în discuție este poezia; l-am lăsat deoparte fiindcă aici, precum în basm, avem de-a face cu un fantastic de tip special, instituțional, căruia cu un termen echivalent îi spunem transfigurare. Pozitivismul înseamnă limitare, încercuire sceptică. Poezia trăiește într-un plan al ilimitatului absolut. Literatura științifico-fantastică, propulsată în zilele noastre, opune fantasticului cu stigme arhaice un romantism deschis viitorului. Nu este rău ca, din cînd în cînd, omul modern, căutător de infinitezimal, să se elibereze de proporțiile reale, de hiperexactitate și ritmuri pentru a se destinde în oglinzile rotitoare ale imaginației slobode.

Const. CIOPRAGA

Credo

Nu necesitatea unei confesiuni lirice, cu accentele ei de pledoarie pro domo, nici dorința situării unor umbre dragi în jurul mesei Tăcerii, mă determină să mă reîntorc pentru cîteva clipe în lumea amintirilor. Ci o suită de semne de întrebare, la care am găsit — numai în parte — răspunsurile cuvenite.

Mulți dintre noi, cei ce au început a scrie și publica în deceniul al patrulea, știam de pe atunci că unele talente se vor „briseuses de dogmes et de valeurs“. Le admiram reușitele, ne întristau insuccesele lor, așa cum și ei încercau să ne înțeleagă în zborurile și căderile noastre. Nu-mi amintesc însă să fi citit vreodată pe buzele sau în ochii lor zîmbetul disprețuitor sau lumina sticloasă a infatuării. Eram conștienți că nimeni dintre noi — în domeniul creației autentice — nu a pornit de la gradul zero sau dintr-o no man's land a hiatus-ului.

Intuiam că personalitățile literare — atît cele cunoscute din atmosfera de colegiu, deci deloc idilică, a ședințelor redacționale, cît și acele cunoscute numai prin lectură — merită respectul și admirația noastră. Și cum să nu fi fost așa, cînd tremuram de emoție numai la gîndul că se apropie clipa sosirii maeștrilor venerați ? Dar sentimentul de micime pămîntească și netrebnică vremelnicie în fața uluitoarei personalități a marelui G. Călinescu ?

Sentimentalism desuet, vor murmura unii. Nu toți cad în sentimentalism, este adevărat, dar în desuetudine cad toate.

Numai că în sfera largă a acestui mereu ostracizat sentimentalism intra — paradoxal — și intuiția valorii, căreia rațiunea îi acordă — nobiliar — glaciala denumire de criteriu.

In acest loc și acum, placet, non placet, asumîndu-mi teribilul risc de a cădea sub incidența legii draconice a modestiei, să-mi fie iertat dacă îndrăznesc a mărturisi că sunt mîndru, nu de norocul (cum a răbufnit cineva), ci de faptul că marele Călinescu a scris de trei ori despre volumul meu de debut „Lebede negre“ apărut în 1936 (în „Adevărul literar și artistic“, în „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent“ și în „Jurnalul literar“), iar, într-o epistolă, datată 1943, a adăugat despre poeziile mele scrise între 1937—1943 : „versurile d-tale, atît traduse cît și originale, îmi plac, iar ultimele răspund propriilor mele aspirații lirice. Le opresc dar pentru plăcerea de a le reciti și medita... Constat ca istoric literar că hermetizezi ușor“.

Bănuiesc prietenii mei ce au însemnat aceste rînduri pentru mine și tot ce scria Călinescu — pentru generația mea ?

Considerînd generația ca un mănunchi mai mare sau mai mic de oameni care trăiesc în același timp, cui nu-i place să șteargă frontierele biologice și să se gîndească numai la aportul real al elementelor componente ale acelui ansamblu uman în deplinătatea activității lor specifice ?

Arghezi, Călinescu, Blaga, Barbu... și-au caligrafiat frumusețile lor unice în cetate, pentru cetate. Nimeni și nimic nu le-a putut „anula prin viteză valoarea intrinsecă a operei lor“. Cei care au încercat să le-o „ia înainte prin manopere“ s-au „prăbușit îndată ce valoarea în chestiune a apărut. Tăria gloriei literare se confirmă prin diafanitatea figurii reale, istorică a artistului“.

Fiecare scriitor, figură reală, istorică, propunîndu-ne un univers al său și fiind posesorul cheii de aur a cetății sale, absoarbe adevărul luminii cu umbrele care-i dau contur și-l revarsă — mereu ingenuu, mereu plin de uimire — peste aria geografică, uneori peste cea istorică, dar totdeauna peste aria afectivă a țării sale. Frontierele iubirii de patrie nu pot fi trecute decît de respectul și bună cuviința altora, după anumite orarii și pline de curtoazie itinerarii.

In toate acțiunile umane, implicit deci și în domeniul creației literare, criteriul valoric (repet ceea ce am spus, cîndva, tot în coloanele acestei reviste) nu se găsește, oare, undeva sus în ozonul reconfortant al obiectivității, la care ajungi după ce urci povîrnișurile prăfoase și fierbinți ale inevitabilei subiectivități ?

De la fiecare după originalitatea uneltelor sale, fiecăruia după profunzimea sondării și veridicitatea mesajului, pentru mersul înainte al societății în mijlocul căreia trăim.

„Miraculosul (deloc în sens mistic, n.n.) ne cuprinde și ne scaldă asemeni aerului“, spunea Baudelaire. „Noi însă nu-l vedem“, regreta el. Dar trebuie, e de datoria noastră să-l vedem, folosind unelte cît mai moderne, cît mai variate, chiar „punînd melancolia sufletului modern în exactitatea versificației latine“, mai mult, revigorînd tropii poeziei sau respirația prozei cu sacrificiul propriului nostru sînge.

Căci actul creației este un act grav, de profundă seriozitate și de mare răspundere.

Acustica lui nu este însăși acustica cetății ?

Sonurile lui nu se răsfrîng sub bolțile tuturor așezărilor omenești ?

Gravitatea lui exclude mimetismul, teribilismul, psitacismul. Seriozitatea lui, acceptînd ironia, umorul, sarcasmul (care sunt foarte serioase în fond) nu poate îngădui jocul pe sîrmă al unor saltimbanci certați cu echilibrul elementar. Răspunderea presupune conștiința lucidă a necesității și urmărilor inerente oricărei acțiuni.

Miraculosul devine tot mai concret, mai cald, mai omenește apropiat. Și ca un superlativ al superlativului, se obișnuiește a se spune acolo și atunci cînd trebuie : o minune de vers... o minune de țară.

Nicolae ȚAȚOMIR

despre interviuri, reeditări, memorii și „idei fixe"

un interviu cu VALERIU RÂPEANU



P.E.G.: Înainte de orice, o curiozitate, să zic așa, „principială". Ați practicat și dv. (la alt nivel, cu alte intenții) genul interviului. Întrebarea mea este: în ce vedeți sensul interviului? de ce se fac interviuri?

VALERIU RÂPEANU: Întîi o precizare: datorită popularității pe care o are interviul luat unor personalități de peste hotare, și datorită faptului că atît în volumul **Noi și cei dinaintea noastră,** apărut în '65, cît mai ales în volumul **Călător pe două continente,** apărut în '70, am publicat interviuri cu André Maurois, cu François Mauriac, cu Pierre de Boisdeffre, cu vedete internaționale ca Shirley Mc Laine, un compozitor ca Aron Copland sau un dirijor ca Ionel Perlea, cu dr. Solerio (cel care le-a despărțit pe cele două surori siameze) — fără să vreau numele meu se leagă de aceste interviuri, dintre care unele au și început să fie citate în diferite contribuții, cum ar fi interviul luat lui Maurois, în care el își explică etapele realizării biografiilor sale, sau un titlu dat interviului cu Shirley Mc Laine, numit de mine **Interviu cu o anti-vedetă.** Unele s-au bucurat de o oarecare răspîndire, nu numai în volumele citate, interviul cu W. Gibbson a fost reprodus în diferite programe de teatru (nu e meritul meu). Eu am început prin a lua interviuri unor personalități ale literaturii noastre, și în '57—'58 am avut o suită de interviuri în **Gazeta literară,** cu Baranga, T. Popovici, I. M. Sadoveanu. Poate cel mai reușit e cel luat lui I. M. Sadoveanu, în iarna lui '57, în locuința sa din centrul Bucureștiului, îi apăruse **Ion Sîntu;** cred că e cel mai reușit interviu pe care l-am luat, dovadă faptul că în ediția critică pe care Ion Oprișan o tipărește la „Minerva" interviul e foarte des citat, pentru că am reușit, fiind un cunoscător al operei lui I. M. Sadoveanu, să-i pun niște întrebări „cheie". În interviurile mele n-am urmărit senzaționalul. Îmi amintesc că Aron Copland mi-a cerut în prealabil întrebările; voia să știe ce întrebări i se vor pune. Pe André Maurois, l-am întîlnit la Cannes, la o recepție, era președintele festivalului; ne-am retras, mi-a dat pe loc cîteva răspunsuri; vă mărturisesc, deși poate Maurois nu e pe gusturile unor confrați, eu am o mare admirație pentru el, gusturile unor confrați, sigur, merg dincolo de André Maurois; și de aceea eu doream un interviu mai mare. Maurois m-a primit a doua zi între 9 și 10 la hotel „Majestic". Mă interesau chestiuni privind genul biografiei. Deci, interviul pe care l-am practicat (ultimul a fost cel luat lui Emmanuel Roblès) a fost cel în care căutam să pătrund spre esența și explicarea operei. În **Scînteia,** în 1970, am luat un interviu lui Marcel Mihailovici, în care pentru prima dată acesta făcea distincția clară între folclorul la Brâncuși și, respectiv, la Enescu, la unul atitudinea fiind rațională, la celălalt, sentimentală. Rolul celui ce ia interviul e să declanșeze. Interviul dă posibilitatea să pătrunzi în psihologia omului. De pildă, la Perlea am observat că nu purta nici un fel de ranchiună celor ce-i făcuseră foarte mult rău. La noi interviu' s-a practicat cu mult succes. Chiar eu am prefațat **Mărturia unei generații** a lui Aderca, și am arătat că Aderca și Valerian sunt pionierii interviului românesc. Cred că ar trebui publicate și interviurile lui Romulus Dianu. Acum, Păunescu a luat interviuri deosebit de interesante, și unor oameni de cultură și unor oameni, să spunem, obișnuiți...

P.E.G.: Prin această inițiativă, el a produs o schimbare de direcție a interviului. Se practica interviul de jos în sus, adică o „nepersonalitate" lua unei personalități. El a schimbat sensul, și avem interviuri luate de o personalitate unei „nepersonaliăți". E o „democratică" schimbare de sens.

V.R.: Da, această schimbare de sens e salutară. În calitate de director de editură..., azi e vineri, miercuri i-am cerut lui Păunescu să publice interviurile din **România liberă** la noi. Interesante au fost interviurile TV difuzate în serile de marți: cu George Macovescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Ca să faci interviuri trebuie să fii îndrăzneț și modest. E o specie modernă și cu inestimabilă, uneori, valoare de istorie literară.

P.E.G.: Un puști din cei intervievați de Păunescu spunea, teribil de spiritual, că un interviu e atunci cînd un nene te întreabă ce vrea el și tu răspunzi ce vrei tu. Ați pledat de mai multe ori, cu ani în urmă, pentru reeditări și, implicit, reconsiderări. S-a făcut mult la noi în această privință. Ce nu s-a făcut, ce s-a făcut rău, ce credeți că ar mai fi de făcut?

V.R.: În volumul **Noi și cei dinaintea noastră** am o postfață, o „profesiune de credință", în care puneam cu multă vehemență (pe vremea aceea: 1962) problem reeditărilor. Am mai scris în **Scînteia,** în 1963, un articol în care am pledat pentru valorificarea lui Iorga, Lovinescu. Care e problema în momentul de față? S-au făcut și multe confuzii, v-o spun și în calitate de critic și în calitate de editor. Nu era stagiune, între războaie, fără piesele lui A. de Herz, Al. G. Florescu, Emil Nicolau, Carapancea, C. Riuleț. Pentru ediția G. M. Zamfirescu pe care o fac, am recitit piesele lor. Deziluzia e foarte mare. Fiecare epocă are sub- și para-literatura ei. Pentru aceasta, reconsiderarea e nefolositoare. Mihail Drumeș a avut un mare succes, sau Octav Dessila. Retipărirea întreține acest fals succes, seamănă o confuzie a valorilor, atentează la educarea gustului public. Trebuie să fim atenți să dăm publicului acea literatură care **rămîne.** Apoi, mai avem mult de făcut pentru a da din tezaurul nostru clasic opere de mare valoare. Am îngrijit ediția lucrării **O viață de om,** de Iorga care, așa cum am constatat cu cîteva minute înainte de acest interviu, în Iași (ca și în București) s-a vîndut pînă și la acele mici standuri. Iată o „capodoperă a literaturii române", cum am îndrăznit s-o numesc (ieri, în **România literară,** prof. Cioculescu, cu înalta-i competență, a ratificat părerea mea — ca și, la Televiziune, prof. Berza, criticii Balotă și Cândea, în **Luceafărul** Al. George) care a stat multă vreme ne-reeditată. Mai sunt asemenea lucrări. Teatrul lui Iorga. Nu tot, e inegal. Dar **Constantin Brâncoveanu** e un lucru de mare forță. E un exemplu. Ar mai fi Eugen Lovinescu, ar trebui o culegere din cronicile lui dramatice. Nu s-a retipărit **Istoria literaturii române vechi** a lui Cartojan; îl putem considera „factolog" sau cum vrem, dar asta e o lucrare peste care nu se poate trece...

P.E.G.: Unii au trecut prin ea, și n-au ieșit cu mîna goală.

V.R.: Sigur, începe să fie „folosită", și nu e bine... Sau, operele lui Vianu, ar trebui grăbit ritmul ediției, foarte meritorii, a lui M. Călinescu — S. Alexandrescu. Totul trebuie, sigur, privit cu un ochi critic. Nu diminuare, explicare. E nevoie de acest d i a l o g, mai ales într-o cultură marxistă ca a noastră. Trebuie grăbit ritmul unor bune ediții. **Alexandrescu** a rămas la vol. I, **Caragiale la vol.** IV (1964) (eu am scris despre el, e publicat în volumul **Noi și cei dinaintea noastră,** printre puținele lucruri care s-au scris, din păcate, despre acest volum excepțional). Rămîne problema editării în continuare a operei lui Eminescu. **Alecsandri** stă, la vol. I. A rămas la vol. II ediția **Odobescu.** Ediția **Arghezi...**

P.E.G.: Chestiunea editării corpusului clasic ar trebui „instituționalizată".

V.R.: Da, ca să putem avea imaginea de ansamblu. Ar trebui un efort de sistematizare și de „instituționalizare", cum spuneați dv., nu în sensul unei rigidități, ci al unui a c c e n t mai puternic pus de către edituri, institute de cercetări, pe aceste lucruri ce devin nevralgice. Iată, în materie de istoria teatrului, apar paralel diverse lucrări: Ioan Masoff (am scris despre el o cronică foarte elogioasă), Institutul de Istorie a Artei tipărește o altă **Istorie...,** apoi două lucrări de popularizare, Mihai Vasiliu și Mihai Florea, despre care am scris în vară, în **România literară** — dar n-avem o istorie a teatrului românesc **terminată...**

P.E.G.: „Un zid părăsit / Și neisprăvit"...

V.R.: Efortul de reconsiderare, soldat cu atîtea rezultate bune, trebuie continuat cu toată grija pentru a nu pune în circulație lucruri fără valoare. Trebuie să încurajăm culegerile de documente, foarte utile istoricului literar. Nu trebuie încurajată o anume specie de memorialistică, care nu oferă imaginea omului așa cum a fost, ci o imagine „ideală", reconstituită din monografii de fapt. Apar memorii despre Coșbuc, în care Coșbuc, cum îi intra un amic în casă, el îi vorbea de frumusețea poeziei populare; Macedonski se revolta împotriva orînduirii burghezo-moșierești la fiecare două minute; Camil Petrescu nu făcea altceva decît să fie un perpetuu protestatar etc. etc. Lucruri contrafăcute. Un exemplu ar fi memoriile lui Constantin Argetoianu, total nesincere și riscînd să provoace confuzii grave; ele au fost prezentate ca o demascare a societății burghezo-moșierești. Dacă există un om care n-are dreptul să critice această orînduire, el e C. Argetoianu. Amoral, abject, cinic (interzisese primul Congres al P.C. în 1921), memoriile sale sunt falsuri

P.E.G.: Există, pe lingă memoriile nocive prin idealizare, un alt tip, nocive prin telurizare. Le-aș numi „memoriile prin gaura cheii". Îmi amintesc de paginile unui Jurnal (nu de zi), unde figuri de primă mărime erau prezentate în posturi triviale.

V.R.: Aceste memorii prin gaura cheii, eu le-aș explica prin: invidie. Pornim, o generație, la drum cu dorința de a ne afirma. Unii reușesc, alții nu. Atunci, încep mărunte răzbunări. Sunt pentru o memorialistică exactă, clară, fără indecențe și fără idealizări.

P.E.G.: Observ, stimate Valeriu Râpeanu, că aveți tendința de a răspunde, la întrebările ce vi se pun, „exhaustiv", de a epuiza subiectul. La fiecare răspuns, aruncați întîi o privire înapoi, „istorică", apoi în una în prezent și în spațiu. Ține asta de o anume formație spirituală?

V.R.: Formația spirituală a generației noastre a fost foarte mult marcată de Tudor Vianu. Generația de după noi a fost mai marcată de Călinescu, nu pentru că l-ar fi avut profesor, dar pentru că, din 1955, datorită lui George Ivașcu, Călinescu a avut rubrica de la **Contemporanul,** a început să țină unele lecții, au început să-i apară lucrările. Noi am fost deprinși să avem o perspectivă istorică — la mine se adaugă și un motiv personal, particular: am avut în liceu un excelent profesor de istorie, Nicolae Simache. Eu recunosc că în momentul de față confrații mai tineri privesc această perspectivă istorică, drept o concepție critică puțin, dacă nu chiar total depășită. Eu, în prefața la **O viață de om** a lui Iorga, am căutat să explic unele aspecte ale gîndirii lui și prin psihanaliză. Am folosit psihanaliza și la explicarea succesului teatrului de bulevrad (refulările doamnelor din stal). În **Viața românească** nr. 10 am căutat să dau o explicație sociologică a unui succes teatral cum a fost **Zestrea** prietenului meu Everac, pe care eu — așa cum dînsul a și mărturisit — am luat-o de la Radio și m-am gîndit să o montez și la TV. O schemă veche („triunghiul") cu un conținut nou a captat publicul; greșim uneori condamnînd „schema" ca atare. Așadar, perspectiva istorică nu m-a împiedicat să-mi apropii și unele metode moderne, cum ar fi, de pildă, unele explicații freudiene...

P.E.G.: Într-o conversație avută ieri, le aplicați lui Caragiale, căruia îi găseați trei complexe dominante.

V.R.: Da. Complexul omului care n-a făcut carieră. Complexul omului care n-a avut „succes". Complexul omului care n-a avut învățătură.

P.E.G.: Cred că putem — și chiar e cazul — să dăm un sens cu totul nobil noțiunii de „i d e e f i x ă", în activitatea spirituală a cuiva. Periculoase sunt ideile care se clatină, ideile — „cameleon". Care ar fi ideile dv. fixe în materie de editare?

V.R.: Dacă un editor, sau în genere un om chemat să se ocupe de construcția unui sector de cultură, nu are idei fixe, acest om nu face mare lucru. Cît am lucrat la Televiziune am crezut (și cred) că teatrul TV trebuie să fie teatrul marelui repertoriu. Am avut această idee fixă, pe care mi-am urmărit-o. Ce rezultate a dat, nu eu sunt cel chemat s-o spun. La fel și în privința a două stagiuni de muzică simfonică pe care le-am făcut cu Orchestra Radio, unde iarăși am crezut că marea misiune — și rezultatele s-au văzut, sunt scrise, nu eu mă pronunț — este marea muzică, muzica fundamentală. În materie de editare: nu cred că editorul e un dispecer cultural. Editorul trebuie să fie un constructor de cultură. Vreau, la „Eminescu" să canalizez debuturile spre niște forme mai fertile; începînd de anul acesta vom publica volumele de debut (poezie, proză, reportaj) prin concurs secret. Autorii tineri au aplaudat ideea. Apoi, a doua „idee fixă": așa-zisa literatură care **„merge".** Literatura care „nu pune probleme"; ea sporește inflația, chit că e făcută de oameni cu cele mai bune intenții, de oameni care încearcă să prelucreze propria lor viață sau istoria patriei. Ne-am gîndit că ar fi mai bine, mai util să dăm materia neprelucrată: am inițiat o colecție de **Documente omenești.** Apoi (altă idee): o mai mare sistematizare editorială, prin colecții permanente. De asemenea: contemporaneizarea colecției „Romanul de dragoste"; suntem în „tratative" cu Roblès, Jean Dutourd etc. Vrem să modernizăm sensibilitatea cititorului.

P.E.G.: Cu același înțeles, care sunt pe scurt ideile fixe ale dv. în ce privește critica și istoria literară?

V.R.: În momentul de față mă ocup mai mult de cronica dramatică, de critica dramatică. Mulți din colegii mei consideră dramaturgia noastră de azi o formulă mai periferică a literaturii...

P.E.G.: Permiteți-mi o întrerupere. Deseori în cursul acestui interviu ați folosit formula „unii din confrații mei", „mulți din colegii mei". De ce această delimitare? Există o vagă „ostilitate"?

V.R.: Nu, dimpotrivă, am cele mai bune relații. Ca redactor la **Luceafărul,** la **Scînteia,** la **Gazeta literară,** la Radio, i-am invitat să colaboreze, și cred că unul din meritele mele a fost acela că tot timpul mi-am chemat confrații să colaboreze. Dar o critică ar fi foarte plicticoasă dacă între noi n-ar fi deosebiri de păreri. Întrebarea dv. e foarte bună pentru că îmi permite o mică paranteză. Cee ce noi nu reușim încă să realizăm este... vedeți... în momentul cînd un critic e în contradicție cu altul, la noi...

P.E.G.: Bănuiesc că doriți să spuneți că lipsește cordialitatea.

V.R.: Cordialitatea. Dacă ești în contradicție, înseamnă așa: că „îi bagi o pilă", că ai ceva personal. Or, în critică, divergența de păreri — aș vrea să spun ceea ce spuneam într-un articol din **Scînteia,** săptămîna trecută, în legătură cu „teatrul și tineretul", că o generație contrazice pe cealaltă — este foarte binevenită, vie. Dacă eu cred într-un fel, și altul în alt fel, diferența de nuanță sau chiar de fond nu ne face ireconciliabili. Despre mine, de pildă, s-a spus că aș practica o critică culturală. Prin asta, cei ce o formulau insinuau că aș fi în afara criticii estetice. Nu mă deranjează. Sunt oameni care au vocația acestui gen de critică, foarte necesară într-o cultură. Ei întrețin o stare de entuziasm. Iată un exemplu e Comarnescu, de care am fost foarte legat...

P.E.G.: În glumă fie spus, vă leagă și un amănunt fonic.

V.R.: Așa e. Ei bine, el împrăștia un mare entuziasm. Se spărgeau ușile cînd vorbea el despre Brâncuși. Nu tot ce a spus despre Brâncuși va rămîne (chiar eu am scris în **România liberă** astă vară, în mod critic despre monografia lui); dar este nevoie de asemenea popularizatori de cultură, oameni cu pasiune pentru cultură, care se dăruie pentru ea. Firește, critica culturală nu trebuie să eludeze criteriul estetic. În ce mă privește, totul a pornit de la ediția **Vlahuță** pe care am făcut-o în '63—'64 și volumul intitulat **Vlahuță și epoca sa,** apărut în '65. S-ar fi înțeles că eu pledez pentru ridicarea lui Vlahuță, deci că aș avea poziții esteticește depășite. Totuși, tot ce se spune azi despre Vlahuță, chiar de către cei care-l neagă, e sprijinit cu argumente din cartea mea. Trebuie să privim dialectic permanența valorilor românești. Nu rezolvăm mare lucru scoțîndu-i pe Vlahuță, Cerna din programa analitică. Omul trebuie educat estetic de la inferior la superior. Și să i se inculce un anume cult pentru valoarea artistică. **Rapsodiile** lui Enescu sunt depășite pentru specialiști, dar nu pentru omul care abia intră în sala de concert. Opera lui Grigorescu e „depășită" pentru un Dan Hăulică, un Ion Frunzetti, dar nu pentru cel ce abia ia contactul cu arta românească. Abuzăm de noțiuni ca „perimat", „depășit". Dacă noi creăm tînărului sentimentul de îndoială față de marile valori, el se va îndoi și de valorile care se nasc. Trebuie să-i dăm sentimentul continuității. Eu mi-am atras multă „dușmănie" spunînd, în cîteva articole, că suprarealismul în cultura noastră n-a produs opere. A fost un fenomen de ruptură, dar care n-a produs o înnoire, ea se produsese deja (Rebreanu, Camil, H. P. Bengescu). M-am bucurat să-mi regăsesc această idee în excelenta prefață a lui Matei Călinescu la **Antologia** lui Sașa Pană. Asta nu înseamnă că eu sunt contra experimentului în artă. Am scris chiar, acum cîțiva ani, un articol intitulat **Artă și risc** (în **România literară**). Noul trebuie să pătrundă, trebuie încurajat — dar nu contra organicității unei literaturi.

P.E.G.: Încă o mică întrebare. Întrucît iubiți cordialitatea, și o iubesc și eu, n-o veți lua ca pe o maliție. Am observat în cursul acestui interviu (ca și în conversația de ieri) că aveți uneori tendința de a trimite în mod sistematic spre activitatea dv. anterioară, de a vă autocita cu regularitate („după cum am scris într-un articol"). Este aceasta din jena de a repeta ceea ce a fost spus o dată și bine, sau e cumva o slăbiciune?

V.R.: Aveți dreptate. Provine și din faptul că activitatea mea a fost o anumită perioadă foarte împrăștiată. Această referire la ce am spus înainte vine, cred eu, din această răsfirare. Cum cititorul nu poate să ne urmărească în toată această răspîndire, fac aceste trimiteri. Unele din contribuțiile mele au stîrnit anumite polemici, știam că le vor stîrni. Fac trimiteri ca să arăt că am urmărit o anume continuitate.

Petru Eugen GORA

Note despre stilul lui Nicolae Iorga

Apariția, la intervale foarte strînse, a mai multor cărți de N. Iorga, repune în discuție nu atît „actualitatea" lui, adică posibilitatea de valorificare a unor principii și atitudini susținute de el, cît considerarea operei sale sub unghi strict literar, ca aceea a unui autor de opere care pot interesa un public asupra căruia să nu acționeze neapărat tirania numelui său, devenit ilustru în alte domenii. După ce toată viața a fost venerat ca mare savant, profesor, chiar „apostol", sau îndrumător al conștiinței naționale, iată că în fața noastră rămîne scriitorul care are nevoie nu numai să-și recîștige cititorii, dar și să infirme unele prea sumbre pronosticuri, după care, negăsindu-se între numeroasele-i scrieri o „operă reprezentativă", timpul avea să-l reducă la categoria „culturalilor", de o „ilizibilitate aproape completă" (E. Lovinescu), sau, într-o versiune mai convenabilă, viețuind nu prin operă, ci ca personalitate, „omul trăind mai ales la modul eroilor din istorii, în măsura în care va fi evocat" (G. Călinescu).

Și, totuși, trăim momentul — în mod paradoxal aproape nesocotit de contemporanii săi — al reeditării masive a lui N. Iorga. O generație de oameni care nu l-au citit caută acest prilej, iar editurile răspund acestei năzuințe, de o amploare surprinzătoare, prin tot felul de culegeri, reeditări, antologii. Vechea lamentație a lui N. Iorga, cum că nu e un scriitor citit de public, este viguros desmințită de tirajele enorme pe care le realizează acum. Posteritatea lui abia a început.

Dar dacă N. Iorga este un scriitor indiscutabil „cîștigat" de noua promoție de cititori, arta lui mai e de lămurit. Nu pentru că studiile asupra ei ar lipsi, dar pentru că ele sînt în primul rînd opera criticilor dintre cele două războaie, care au dat cu precădere o imagine determinată de condițiile specifice în care putea fi văzut pe atunci marele istoric. Oricît de sensibil erau ei la arta de scriitor a lui N. Iorga, pentru a face uitate ieșirile de atîtea ori nedrepte ale acestuia împotriva literaturii contemporane, trebuia evocată imaginea lui ca a unui scriitor din alte vremi, ca un „tip anacronic de diac", sau cel mult ca un „romantic", pe undeva în contiguitatea generației de la '48. S-a trecut aproape cu vederea scriitorul foarte modern care a fost o dată N. Iorga, artistul capabil să vorbească lumii sale contemporane din care, la urma urmei, apăruse și din care nu putea fi exclus.

Căci dacă Iorga e un artist de mare complexitate, a cărui artă se alimentează din cele mai variate izvoare, încît putem afla în ea motive de interes care să fie altele decît cele pentru care contemporanii lui l-au admirat, el rămîne nu mai puțin un scriitor ce s-a voit al epocii sale și care a urmărit o acțiune precisă. Să nu uităm că pe lîngă tot ce a realizat în domeniul științei, Iorga a fost și un mare gazetar, cel mai activ al timpului său. Prin aceasta el urmărea să atragă un public de cititori mult mai larg decît cu enormele lui opuri de cercetare savantă. Scrisul lui e marcat de această caracteristică pe care a vădit-o de la primele lui apariții publicistice, pentru că era esențială personalității lui scriitoricești.

Este chiar un caz unic în istoria culturii românești și fără pereche și prin alte părți, ca un mare savant, capabil să desfășoare o muncă științifică de asemenea anvergură să fie în același timp și un scriitor angajat cu aceeași forță în scrisul cotidian. O astfel de activitate nu poate fi aceea a unui „anacronic", vorbind din depărtări inactuale. Un gazetar trebuie să posede un stil de natură să intereseze publicul larg, ba chiar să-l seducă, prin forța lui vie, nu să intereseze un grup restrîns de rafinați ai stilului desuet.

Iorga a debutat în literatură ca un foiletonist și și-a întreținut acest stil publicistic în tot cursul carierei sale pentru că el corespundea temperamentului său autentic. Și acest stil reprezenta o mare noutate pentru acea vreme. Spre deosebire de stilul maiorescian de abordare a problemelor literare sau culturale, și care presupunea un mod ferm dar cumpănit de a ataca o problemă, după ce a cumulat observații îndelungi și i-a putut descoperi punctele vulnerabile ale susținătorului ei, dar care presupunea și o privire „de sus" a lui, Iorga propune alt mod: acela mobil, aplicat, direct, nervos și care face apel la simțul comun și oarecum la omul comun. Departe de a-și regiza intervențiile sau a le sprijini pe o expunere de principii, Iorga scrie în stilul criticii franceze, de care-l apropie și împrejurarea că el, campionul de mai tîrziu al galofobiei, a început prin a scrie în limba lui Voltaire.

Lovinescu, în multele lui pagini dedicate adversarului său, l-a numit un „impresionist", categorisire foarte justă și care definește cel puțin punctul inițial al scrisului lui Iorga. Era o noutate acest stil pe la 1890, cînd atît Maiorescu cît și Gherea apăreau în primul rînd ca niște ideologi, stăpînind ferm armele convingerii logice, principiile, forța demonstrației.

De la perfecta asimilare a acestui stil galic lui Iorga i-a venit și coloratura indiscutabil neologistică a scrisului său și pe care în zadar o concurează termenii arhaici sau unele desuete provincialisme. Izvoarele culturii lui Iorga i-au îmbogățit mult lexicul, el fiind după părerea noastră, împreună cu Arghezi, scriitorul cu vocabularul cel mai bogat al scrisului românesc, pentru că împarte cu acesta dubla formație cărturărească: arhaică și foarte modernă. Dar posedînd aceste resurse care-i dădeau o superioritate evidentă, Iorga nu face paradă de stil. Textele lui nu par construite: oricum, ele se edifică în jurul unui moment de pasiune, de indignare sau entuziasm. Nimic mai străin de efectul prin artificialul formal, pe care-l întîlnim chiar și la cei mai buni scriitori ai veacului nostru ziși „moderniști".

Scriitor pentru public, Iorga va ști să se pună la nivelul acestuia, sau să nu-l depășească prea mult, pentru a nu-i violenta înțelegerea sau a-l stupefia cu pasajele de bravură, de erudiție sau de stil. Să luăm un singur exemplu: multele lui pagini de impresii de călătorie. De nicăieri nu se vede mai bine că N. Iorga nu era chiar victima memoriei sale prodigioase în tot ce scria. Acolo unde majoritatea scriitorilor încearcă să-și improvizeze o cultură, atunci cînd nu o au, ori să trateze de sus realitățile pe care le văd pentru prima oară, Iorga adoptă mentalitatea omului simplu, observînd mai mult pitorescul și generalul decît istoricul și particularul. Ce ușor i-ar fi fost să-și înece paginile cu informații și date, și totuși el se oprește în fața operelor trecutului ca un trecător, ca un degustator și ca un moralist și numai în ultimul rînd ca un istoric. De pildă, cititorul va desprinde numaidecît accentul pur omenesc pe care-l smulge călătorului vederea marei colecții de mumii egiptene din Muzeul Academiei de Științe din Torino: „Sus mumiile: unele sînt închise încă în sicriile lungărețe și tărcate, cu fața zugrăvită în culori la un capăt; altele, desfăcute, arată legăturile crucișe care li încătușează membrele uscate, de mii de ani acuma. La una, capul dezvălit are o expresie oribilă: o femeie, părul pieptănat în sus, adus la creștet de o culoare castanie închisă, e jupuit pe alocurea cu piele cu tot. Și, cînd te gîndești că departe, colo, pe malurile Nilului galbăn, sub ceriul călduros și limpede al Egiptului, toate aceste trupuri cu pielea gudronată au fost oameni ca și tine, au trăit, au muncit, udînd cu sudoarea lor cîmpiile Egiptului roditoriu, îți vine o groază neesprimabilă prin cuvinte pentru soarta ta însăți..." (Pagini de tinerețe, II, p. 346).

Desigur că nu vom omite observația, adeseori făcută și perfect îndreptățită, asupra frazelor „lungi" ale lui Iorga și care n-ar putea aparține unui stil al simplității. Iorga folosește într-adevăr de multe

(continuare în pag. 11)

Al. GEORGE

o p i n i i...

contradicțiile criticului

În cel de al șaselea volum din seria de Scrieri ale lui Pompiliu Constantinescu predomină articolele cu caracter programatic, precum și profesiunile de credință; prilej de a cunoaște mai în amănunt poziția teoretică a celui ce s-a ilustrat drept cronicarul literar prin excelență, comentatorul imparțial și exact al actualității imediate, judecătorul „incoruptibil" al contemporanilor săi; dar, mai ales, prilej de a medita asupra situației ingrate în care s-a aflat Pompiliu Constantinescu, situație generată, credem noi, de contradicțiile — reale sau „artificiale" (adică provocate de criticul însuși) — care i-au marcat activitatea.

O primă contradicție ar fi aceea legată de condiția de „foiletonist": P. Constantinescu condamnă și elogiază, alternativ, „foiletonismul", atribuindu-i uneori merite excepționale, repudiindu-l alteori cu maximă severitate. Pornind de la ideea că există trei tipuri fundamentale de critică: eseul, cronica și articolul ziaristic, criticul merge pînă la a afirma că „literatura a fost invadată de foiletonism", că recenzia, cel mai adesea „convențională și amabilă... face oficiul de pură informație, de serviciu amical sau de reclamă în jurul unei edituri", că însăși critica „s-a pulverizat în recenzia de suflu scurt" (pag. 278—279). Cîteva rînduri mai încolo, raza de acțiune a acestui vehement atac este considerabil redusă: criticul viza, de fapt, degradarea foiletonismului în revistele românești ale vremii, și nu genul în sine, care ar fi creat critica modernă. și în care s-au manifestat spirite strălucite (Sainte-Beuve, de pildă), de preferat „spiritelor universitare ce lucrează pe impresii definitiv clasate, cu erudiție și pedestră metodă". În altă parte afirmă tranșant: „Critica noastră modernă e deci creația unei echipe de foiletoniști" (p. 307), dar din nou urmează o atenuare, o corectare a ideii: „Foiletonismul însă nu poate produce critici mari: este etapa precumpănitoare eseului, studiului compact". Oscilări care reflectă, de fapt, drama interioară a criticului: el își dă seama că se „risipește" în foiletonistică și are nostalgia „volumului", a cărții care să îl reprezinte cu adevărat: „Foiletonul, cînd îl practici, devine o necesitate aproape dureroasă; simți că te fragmentezi, că scrii despre cărți moarte o dată cu apariția lor. (...) Foiletonul trebuie să devină o recreare, după o muncă mai grea. În fiecare an e bine să scrii o carte unitară, cu densitate de substanță și de compoziție amplă. Creația criticului se vede și în 50 de rînduri, dar nu se reliefează decît în 200 de pagini" (p. 300).

Dacă ezitările lui P. Constantinescu în aprecierea foiletonului ascund — așa cum vom încerca să arătăm și mai încolo — o dramă existențială, personală, reacțiunile sale împotriva criticii „dogmatice", „științifice" — aici se manifestă cea de a doua contradicție de care ne vom ocupa — sînt determinate de o inaderență structurală la acest tip de critică. Dogmatismul este „oaia neagră" a criticului, care își face o obligație permanentă din a denunța pericolele pătrunderii „științei" în critică: poziție care apare cu atît mai vulnerabilă cu cît aprecierile (și delimitările) sale privind critica „științifică" sînt foarte aproximative, dacă nu... inexacte. Cum era de așteptat, Iorga, O. Densusianu, M. Dragomirescu etc. sînt respinși fără drept de apel, sub acuzația de dogmatism; Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu nu au nici ei o soartă mai bună, orice înclinare către „sistem" fiind rapid depistată și pe loc respinsă; Taine, Sainte-Beuve, Brunetière sînt „mari iluzioniști creatori de sisteme" (p. 297). Doar generația Călinescu—Vianu—Perpessicius—Cioculescu a înțeles că „estetica e unica perspectivă", că în critică nu se pot admite „finalități de vană știință", căci critica e un „domeniu în care știința se reduce la cît mai adîncă și variată cultură"; urmează o definire a criticului în care recunoaștem ambițiile — și clișeele — criticii impresioniste dintotdeauna: „Criticul e un cititor, cu metodă, expresie, reacțiune și comprehensiune; emoțiile și le transformă în reflexii, în substanță intelectuală recreată pe unghiul personalității". Trebuie să precizăm însă că prin „critică estetizantă" P. Constantinescu înțelege — o spune foarte clar — „critica de judecată și de gust" (p. 358), adică acea critică ce poate fi — lucru recunoscut chiar de criticul nostru — flagrant subiectivă sau... dogmatică. După cum, în numele „esteticului", se poate face vorbărie plată și prețioasă: „Abuzul de vorbe pretențioase, ca: frumos, estetic, estetism etc. — e un abuz pe care numai publicistica noastră îl face, cu atîta naivitate și emfază" (p. 352). Refuzînd orice „sistem" și orice „norme", P. Constantinescu confundă, în fapt, normele interne ale operei cu normele externe și, implicit, sistemele externe de referință cu cele interne, deci cu organizarea internă, cu structura operei. În această confuzie își află originea puternica repulsie manifestată față de „formalism", „poetică", „retorică", pe care P. Constantinescu le vede incompatibile cu critica „de gust". Criticul constată, cu mare satisfacție, că foiletonismul a eliberat critica veacului nostru de sisteme; de data aceasta intuiția nu-l mai servește, căci nu prevede reacțiunea ce se va produce și va fi provocată tocmai de... foiletonism. Reacțiune care,

exigențele scrisului

Că există o etică a scrisului știe toată lumea. În principiu, orice creator admite această realitate axiomatică; în fapt, anumite norme, mult invocate sub forma unor imperative, nu sunt cuprinse în programul tuturor literaților. Ceea ce face ca reluarea lor să reprezinte o trebuință permanentă, deși prezumțioșii le-au trecut demult în categoria truismelor. Ne sprijinim, în continuare, pentru a argumenta încă o dată necesitatea unor obligații fundamentale ale scrisului, pe autoritatea lui Tudor Arghezi — mare poet modern care a consolidat o adevărată estetică a muncii și o religie a săvîrșirii actului creator.

Referindu-se la propria-i experiență, care dă greutate poeticii sale, creatorul **Testamentului** spune: „Am intrat în viața expresiei cu zăticnire și cu certitudinea că scrisul e mai mult și altceva decît a pune condeiul pe vîrf și a-l lăsa să colinde hîrtia semănînd-o cu muște. Această religiozitate a sentimentului poate că ține de o însușire de refracție sau de un strabism a ceea ce ar fi spiritul meu". Prin urmare, literatura nu-i o îndeletnicire la îndemîna oricărui știutor de carte; ea nu poate exista fără talent, „fără rîvnă, fără dogoare".

Multă vreme, într-o largă sferă spirituală, a circulat ideea creației artistice ca produs al revelației. Credința își are originea în caracterul **de excepție** al artei. Într-un sens, se interpretează empiric ceea ce, de fapt, se numește **talent.** În alt sens, explicația e mistică. Accepția naiv-mistică a plăcut și place, evident, celor nechemați, fără să mai țină seama și de implicarea altor cerințe. Aceștia se împacă de minune cu „apriorismul" vocației — și numai cu atît — pentru a-și justifica lenea și neputința creației autentice; în concepția lor orice imixtiune în „șoapta" primordială, pe care cei mai mulți nici nu o au, echivalează cu o anulare a sugestiei naturale.

Dar talentul real se asociază imediat cu efortul adeseori epuizant, cu devotarea totală, pînă la sacrificiu. Arta scrisului — ne învață **Arghezi** — „nu e în sine o jucărie anodină, ci, de fapt, o tortură frumoasă, dar dureroasă". Talentul e „o boală grea" — spune și Caragiale —; „cere patimă și meșteșug". Pentru diletanți și impostori, chiar și pentru talentații care eșuează în boemă, asemenea exigență e necunoscută sau repudiată. Dintre aceștia se recrutează evazioniștii și scepticii, parcă înspăimîntați de forfota imensă din care se naște și prin care există lumea. Lor li se adresează Eminescu cînd scrie: „Nu e carte să înveți / Cum viața s-aibă preț — / Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește / Ș-ai s-auzi cum iarba crește".

Să revenim la Arghezi.

Încă din tinerețe, în eseul **Vers și poezie** (1904), Arghezi condiționează creația de existența **efortului creator:** „Poezia poate să nu fie însușirea unei anumite pături de indivizi, însă toarcerea ei în versuri de valoare, reprezintă nu mai puțin muncă, ucenicie serioasă, răbdare". Și, pe parcursul întregii sale vieți, a continuat să manifeste un adevărat cult pentru munca izvoditoare de bunuri materiale și spirituale, atitudine care îl situează pe poziția truditorilor dintotdeauna: „Ca să schimbăm acum întîia oară / Sapa-n condei și brazda-n călimară / Bătrînii-au adunat printre plăvani / Sudoarea muncii sutelor de ani". Arghezi e un **poeta faber** pentru care creația artistică e rodul unei osteneli benedictine, al unei arderi supreme. Asemenea plugarului care își muncește pămîntul pe brînci, creatorul de „hrisoave" și-a frămîntat „mii de săptămîni" materialul, convertindu-l astfel în artă. Scrisul, în viziunea lui, e similar cu orice altfel de trudă, e o luptă îndîrjită, de obicei în anonimat, dar din care se poate ivi miracolul creației: „Cu opaiț și cu lună / Ne-am scris cărțile-mpreună / Și la rău ca și la bine, / Nu prea m-am uitat la mine / Ascultînd numai povața: / Omul să-și muncească viața / Mi-am muncit-o și atît — / Ca să-mi treacă de urît". Firește, migala nu înseamnă caznă, constrîngere, ci presu-

străinii lui TITUS POPOVICI

Există printre scrisorile trimise de profesorul Suslănescu lui Andrei Sabin, după eliminarea ultimului din liceu, una care-i definește elocvent pe amîndoi: Suslănescu amintește aici fostului său elev, de lucrarea scrisă de el cu doi sau trei ani în urmă, în care acesta se entuziasma de „mărețul fenomen care permite Omului, să se ridice deasupra sinistrei sale platitudini": Sabin elogiase în respectiva lucrare „rezistența pînă la epuizarea ultimelor puteri (Waterloo sau Thermopyles) tocmai fiindcă lipsește orice finalitate acestei rezistențe".

Aflăm așadar lucruri surprinzătoare. Andrei Sabin care fusese atît de aspru pedepsit fiindcă își mărturisise dezgustul pentru un război absurd, se declarase mai întîi partizanul unor teorii opuse, susținute însă cu același patos. In fond, gestul său avusese ceva intenționat teatral pornit fiind și dintr-o pornire, mereu observabilă la erou, spre spectacol.

Curînd, Andrei ajunge să-și domine intelectualicește clasa, iar cînd îl chema la lecție, profesorul avea un aer complice, ca și cum i-ar fi spus: „Iartă-mă, e o formalitate". Foarte fin, Titus Popovici face observația că Andrei „se izolase instictiv de golanii clasei, care începuseră să fumeze în closete, să umble la bordel și să joace cărți".

Așadar, depărtarea nu se produce după un proces de deliberare ci „instinctiv", spontan, la fel de spontan cum uleiul se separă de apă într-un vas.

In genere așa numita „mediocritate înaltă", temătoare pentru aparența ei supremație are o conduită mai mult sau mai puțin egoistă. Andrei însă era „un tocilar cumsecade", care-i lăsa pe toți la teze să copieze după el pentru că știa că reala sa supremație nu-i poate fi smulsă de nimeni. Superioritatea potențială se manifestă și prin acte de cabotinism, prin teribilisme (Andrei copiază la un extemporal deși cunoștea perfect tema; dă răspunsuri spirituale la ora de religie, etc.) printr-o scăpare din matca conformismului, totul trădînd în fond o puternică sete de cunoaștere.

Andrei venea mereu la ședințele societății „cultural-literare-educative Michail Goldiș". Trebuie observat că în teribilele sale aere intelectualiste există și multă supeficialitate, adolescentul profitînd mai puțin de pe urma cunoștințelor proprii (unele în mod firesc la acea vîrstă inexistente) cît mai ales datorită ignoranței celorlalți. El inventează citate din Maiorescu Gherea sau Ibrăileanu, lăsîndu-i pe auditori încremeniți. Faptul este totuși caracteristic: Andrei a devenit un mic zeu, al cărui cuvînt nu poate fi pus la îndoială.

Bardul liceului, pletosul Suciu Septimiu citește o poezie pastorală, cu livezi de smarald, boi cu ochii mari și botul umed, țărani sfătoși în frumoase costume naționale „cum altele pe lume nu-s". Firea lui Andrei se vădește din nou, acum prin violența reacției: spiritul scînteielor reacționează totdeauna iritat în fața inepției. Andrei declară că „poezia" nu e decît un „plagiat imbecil" după Alecsandri. Septimiu Suciu se dezvinovățește atunci naiv, că și Vlahuță s-a inspirat din Eminescu. Scriitorul notează: „Andrei răspunde că nu va încerca să-i sugereze autorului disjuncția între filiațiunea între un poet și altul și plagiat și-l sfătui ca pe viitor să folosetscă aceste producțiuni în corespondența lui amoroasă". Trebuie remarcat tonul de politețe glacială, discret zeflemitoare, încărcat cu termeni neologistici aglomerați pentru zăpăcirea mai puțin pregătitului oponent. Cînd se citește mai departe în ședință o poezie semnată „Ignotus" poezie pare-se interesantă, cenaclul îmbibat de o atmosferă semănătoristă se indignează. Cum era de așteptat, Andrei îl apără însă pe anonim. Poza de prematur profesor, care cu calmul izvorît din superioritatea poziției sale, nu se sfiește să șocheze și să dăscălească intervine încă o dată. Andrei declară că reacția celorlalți, pentru care numai blîndul bou și oaia țurcană constituie elemente poetice, este în felul ei perfect firească. Apoi îl sfătuiește să citească literatură cumsecade, ca să-și formeze gustul și să poată înțelege ce înseamnă poezia autentică. Și pentru a fi și mai impresionant, încrezutul tînăr încheie cu un citat latin. Profesorul Burtea însuși, pentru a nu trece în ochii lui Andrei drept ignorant, declară că poezia era foarte interesantă, „cu idei". In romanul lui Titus Popovici individul de excepție este urmărit în faza de formare.

Nu trebuie minimalizată nici indignarea sinceră a lui Andrei, sufocarea sa într-un mediu în care de la învățătorul din primele clase ce adormea ca un motan cu capul pe catedră în timp ce copii trebuiau să facă tot felul de bastonașe și bețișoare pe tablă, pînă la societatea literară unde lucrările cu titlurile steriotipe („Alecsandri regele poeziei, naturii românești", „Titu Maiorescu împăratul criticii românești")

de fapt, se produsese deja, căci P. Constantinescu este totuşi contemporanul unor Cassirer, Ogden, Richards, Jakobson, Ranson, C. Brooks, Şklovski etc. etc. şi nu numai al lui Thibaudet, Souday, Lalou, Crémieux, Ed. Jaloux, pe care îi citează cu obstinaţie şi admiraţie. Conştient de limitele impresionismului, P. Constantinescu cere cu insistenţă... metode, dar în acelaşi timp refuză sprijinul metodologic pe care critica l-ar putea primi de la alte discipline. „Unde este genul nou, cu metode proprii, cu domeniu propriu, critica creatoare, nu în sens impresionist, ci critica hrănită din substanţă artistică, construind, lămurind spirite, expresii, stiluri ?“ (p. 306), exclamă el, şi exclamaţiei acesteia atît de patetice îi răspunde, într-un articol scris ulterior, o altă idee de o indubitabilă actualitate : „Adevărata critică estetică se interesează numai de organicitatea operei de artă, de structura şi expresia ei specifică, pe care le descrie, le analizează, le compară şi le ierarhizează“ (p. 526). Cum se împacă aceste opinii atît de lucide şi de judicioase, cu ironiile — în cea mai mare parte gratuite — la adresa „lingvologilor“, cu diatribele contra lingvisticii poeticii şi retoricii, adică tocmai împotriva disciplinelor în care critica îşi caută astăzi un suport teoretic, un aparat metodologic ?

Pe lingă conaradicţiile pe care am încercat să le semnalăm mai înainte, există la P. Constantinescu un anumit „complex“ al culturii tinere, „fragede“, care nu acceptă pentru moment scientizarea criticii. Aceasta îl duce pe critic la... reabilitarea dogmatismului, cu condiţia ca el să fie practicat în culturi cu veche tradiţie : „Intr-o cultură şi o literatură de mare tradiţie, criticul dogmatic este un cap speculativ, un creator de puncte de vedere noi, fără să surpe planul estetic pe care-l socoteşte valabil, fără restricţiuni ; dogma devine, în acest caz, un instrument, o metodă, aplicată cu mai multă sau mai puţină supleţe, la studiul interpretativ al valorilor literare, din diferite epoci şi curente estetice“ (p. 351). Critica trebuie să fie interpretativă — iar atunci dogmatismul este acceptabil. Dominat de acest „complex“ al culturii tinere, P. Constantinescu face o greşeală fundamentală, afirmînd : „Critica română e puţin interpretativă, merge puţin în adîncime, fiindcă literatura română n-are o problematică proprie“ (p. 307). Astfel motivează criticul absenţa cărţilor originale, a studiilor „interpretative“ despre Eminescu, Caragiale (a cărui „realitate e prea locală, meschină, ca să aibă un interes universal“), Arghezi, Rebreanu etc. ! El aruncă vina asupra literaturii, acolo unde răul stă chiar în lipsa de metodă şi de personalitate a criticii.

Revenind la foiletonism, trebuie să precizăm în ce constă acea „dramă“ a criticului ; el are conştiinţa faptului că trăieşte şi activează într-o perioadă „eroică“ a criticii, cînd misiunea ei cea mai de seamă este identificarea valorilor şi respingerea non-valorilor, cînd e nevoie să se „facă ordine“ în viaţa literară, cînd impostorii trebuie denunţaţi şi neutralizaţi. Aici işi au originea reflecţiile criticului asupra politicii literare, a combinaţiilor de culise, a relaţiilor dintre scriitor şi critic ; sînt elemente ale unei „morale“ a activităţii cronicarului literar, şi se vede limpede că P. Constantinescu era obsedat de aceste probleme şi ţinea să-şi facă publice convingerile şi... necazurile. Nu de puţine ori, el se arată descurajat, exasperat de marile şi micile manevre în care se complace lumea literară şi de presiunile ce se exercită asupra criticului, de lipsa de eleganţă a confraţilor, de „sensibilitatea“ acelora care nu acceptă nici cea mai mică obiecţie : „Astăzi, am ajuns la o răscruce de carieră şi de conştiinţă şi puţin lipseşte să nu conchid şi la vanitatea criticii, într-o ţară în care suntem trataţi, de la o vreme, drept corupători ai moravurilor şi ai gustului (...). Mă văd însă înconjurat de tot felul de primejdii ; injuria nu este cea mai rea. A fi lovit este firesc într-o publicistică violentă, în care atacul personal este încă un argument suprem, iar indelicateţea un semn al triumfului“ (pag. 319—310). Independenţa criticului — iată marele vis al lui P. Constantinescu, independenţă înţeleasă nu numai în sens moral, ci — în primul rînd — din punct de vedere material ; independenţa materială asigură, de altfel, pe cea spirituală, iar criticul ar avea, astfel, poate, şi răgazul de a trece la redactarea „cărţilor“, ar avea deci o şansă în plus — decisivă — de a depăşi foiletonistica : „Un critic trebuie să fie independent ; să aibă o casă, o profesie, un fundament pentru probitate. Noi n-avem saloane literare ; scriitorii nu ştiu să-şi ţină mîinile, picioarele, nu ştiu să mănînce, să vorbească. (...). Un critic trebuie să fie un martir : să suporte mojicia unora şi prostia altora ; să scuze lipsa de valoare umană, pentru cea literară. (...) Singură cronica la un ziar îţi poate da independenţă ; însă ziarele noastre sunt cum sunt“ (p. 305) ; sau : „Nici un critic român nu trăieşte din publicistică ; majoritatea sunt profesori de liceu (...). Critica literară se face astfel nu ca o profesiune de gradul întîi, ci numai ca o profesiune secundă, glumeţ retribuită, iar la unele ziare nu e nici măcar tolerată. Este posibil, în asemenea condiţii, să se vorbească de o activitate culturală absorbantă, exclusivă, a criticii naţionale ? Este posibil, ca timp, să se consacre criticul român marilor lucrări ?“ (p. 508). Pusă în astfel de termeni, situaţia criticului apare ca deosebit de gravă ; orientînd discuţia asupra statutului social al criticii, Pompiliu Constantinescu ne lasă să întrezărim care erau problemele vitale care îl frămîntau atunci ; rămîne, evident, prea puţin loc pentru satisfacerea unor exigenţe şi idealuri în ceea ce priveşte „metoda“.

Al. CĂLINESCU

---

pune multă supleţe, sugerează poetul într-un cîntec : „Le-am muncit / Dar nu le-am iscusit / Le-am lucrat dar nu le-am făcut / Am fost ca un ostenitor mut / Care-a grăit şi nu şi-a dat seama“. Deci, în accepţia lui Arghezi, scrisul e „mucenicie pe care o accepţi anticipat“, e un act ce presupune jertfa meşterului din baladă : „Altarul ca să fie şi inima să ţie / Cer inima şi viaţa zidite-n temelie“.

Creatorul e totuşi conştient de însemnătatea gestului său, de responsabilitatea care îi incumbă, departe însă de orice megalomanie. Scriitor disciplinat, care „stă atîtea ceasuri pe zi înaintea strungului, la atelierul său“ (G. Călinescu), Arghezi are faţă de creaţie o stare de **umilinţă.** Efect al modestiei sale arhicunoscute, dar şi al ideii de responsabilitate, **îndoiala şi neliniştea** revin obsedant în confesiunile poetului şi în creaţia propriu-zisă. Citām numai următorul fragment din poezia „Frunze pierdute“ : „Cincizeci de ani de cînd încerci mereu, / Condeiul, gîndurile şi cerneala, / N-au mai ajuns să-ţi curme, fătul meu, / Frica de tine şi-ndoiala / Te temi şi-acum de ce te-ai mai temut, / De pagina curată şi de rîndul, / Şi de cuvîntul de la început / Te sperie şi litera şi gîndul“.

Adresîndu-se „urmaşilor stăpîni“ ai robilor de altădată, poetul trebuie să tindă către maximă **simplitate** şi **claritate**, ceea ce altfel se cheamă „metoda strîngerii copacului într-o sămînţă minusculă“. Se marchează prin aceasta, la un poet prin excelenţă modern, un ideal clasicist : „Un scriitor român trebuie, bineînţeles, să scrie româneşte : pentru motivul practic că trebuie să fie înţeles“. Pare depăşită asemenea estetică, acum cînd obscuritatea e proclamată de unii drept principiu suveran al poeziei. Dar, de fapt, scrisul inteligibil, limpede, e cel puţin o dovadă de bun simţ : „Ce naiba ! Dacă practici meşteşugul caracterizării ideilor prin expresii, parcă se cuvine şi grija respectivă de cititor care nu e mai imbecil decît scriitorul“. Care este rostul scrisului pe înţelesul lumii ? Posibilitatea de comuniune cu oamenii, de stabilire a raporturilor simpatetice : „Scriitoru-i răsplătit / În ce scrie omeneşte ; / Nu că lumea l-a citit, / Dar că omul îl iubeşte“. Nu trebuie înţeles că simplitatea şi claritatea se vor confunda cu scrisul fad, lipsit de personalitate. E de prisos să dovedim cît de **altfel** scrie Arghezi, fără să apeleze la elucubraţii, ci exploatînd resursele simplităţii. Un scriitor care se respectă e dator să împrospăteze expresia, să o scoată din tiparele uzate : „Scriitorul încărcat cu personalitate se înfăţişează însă, prin firea lui, ca un individ puţin docil jugului obicinuinţei“.

De la altitudinea acestor convingeri vestejeşte Arghezi pe făcătorii de literatură. Cu mijloacele pamfletului vitriolat fixează la stîlpul infamiei nulităţile cu sensibilitate de împrumut, care „mînjesc hîrtia şi dizolvă cuvintele cu multă salivă sentimentală“. Cel care pledează atît de ritos în favoarea muncii e firesc să repudieze cu incisivitate parazitismul literar. Scrisul diluat, superficialitatea, „iscusinţa goală“, scîncetul efeminat, dexterităţile de paiaţă sunt vicii incriminate de poet cu asprime pamfletară specifică. Paraziţii literari, „aceşti ţigani ai artei visează, se scarpină, oftează, sînt amorezaţi şi cîntă... Scrisul lor e ciunt, Fraza lor fără desen, fără ritm, fără asprimi şi rotunjime, tînjeşte, se întinde, zemoasă, sau se risipeşte ca praful“. Literatura lor e stagnantă „ca o gară de marfă“. „Paralizia scrupulului“ determină o frazeologie incontinentă, „obezitatea textului“ : „conţinutul unei singure pagini bătut cu nuiaua face clăbucul necesar pentru măcar un capitol“. Aceştia scriu, „cu verva robinetului de apă“, „o sută de pagini în loc de cinci“. Mai mult, pentru a părea interesanţi, literaţii „cu vocaţii turburi“ scriu programatic alambicat, într-un fel de aiureală cu pretenţie de adîncime şi subtilitate.

Poetica argheziană dezvăluie o conştiinţă artistică de o excepţională complexitate şi profunzime. Prin exemplul propriu, prin îndrumări înţelepte, dar şi prin invective neîndurătoare, ni se oferă o lecţie magistrală despre exigenţele actului creator. Să notăm în încheiere aceste vibrante cuvinte adresate tînărului începător : „Trebuie să te simţi fericit cînd scrii împărtăşindu-te cu trupul şi cu sîngele miracolului din mister, tîlmăcit în pasul cuvintelor, în reflexul cuvintelor ascunse“.

C .TRANDAFIR

„erau de o suficienţă monumentală“. „Simţea — notează romancierul — nevoia să împroşte cu pietre această mulţumire obtuză. De aceea citeşte odată un „Manifest împotriva ţopeniei“. Gestul demonstrează pe de o parte, cum spuneam, indignare sinceră, iar pe de altă parte o nelipsită nevoie de spectacol. In orice caz, Andrei este absolut conştient de bariera dintre sine şi ceilalţi : „Cu cît se gîndea mai mult, Andrei nu-şi regreta lucrarea“. „Cel puţin le-am spus ce gîndesc despre ei, le-am arătat că nu fac parte din tagma lor. Chiar dacă n-a însemnat mare lucru“.

„Străinul“ lui Titus Popovici e un roman al virtualităţilor. In ce sens ? Andrei Sabin este mereu în căutarea unei formule juste de viaţă. Nu o găseşte pînă aproape de sfîrşitul cărţii şi nici atunci cristalizările încă nu s-au produs complet. Dar o va găsi şi o va folosi. Romanul scriitorului Titus Popovici este un roman al virtualităţilor şi în alt sens : cel al marilor însuşiri intelectuale ale lui Andrei, cel atît de obraznic încît fusese în stare să-i spună părintelui Potra că Göethe scrisese undeva că numai proştii trebuie să fie modeşti, fiindcă au de ce. Inregimentat în mişcarea democratică, Andrei are rezerve faţă de poziţia lui Schwartz, dispus la dogmatism :

„— Parcă maxima favorită a lui Marx era „De omnia dubitandum...“

Mintea ascuţită a lui Andrei repede face apropiere între comunistul, nedispus la discuţie liberă, Schwartz şi foarte credinciosul părinte Potra.

Nu numai în ce-l priveşte pe Andrei, Străinul este un roman al virtualităţii. Ne vom opri în cele ce urmează asupra a două personaje, situate în aparenţă la mari distanţe de Andrei, in realitate însă mult mai aproape. Scrisoarea de care pomeneam la început este definitorie atît pentru destinatarul cît şi pentru expeditorul ei. In fond, Suslănescu este prea scîrbit de Vechi, pentru ca să nu fie pînă la urmă cucerit de Nou. Singur, personajul are momente ridicole, unele de o laşitate nemaipomenită. Dar Suslănescu are o prea mare sete de lumină pentru ca pînă la urmă să nu ajungă la ea.

Fire slabă, care s-ar fi înfundat în mocirla în care i-a fost dat să trăiască, Suslănescu este totuşi un om pe care noile timpuri îl vor face să-şi arate calităţile. Insăşi amintirea trădării lui penibile este un izvor al regenerării. Neputînd fi el însuşi vultur, Suslănescu încearcă să atragă asupra sa, mînia unui adevărat vultur, voind ca măcar astfel să se împărtăşească din măreţie şi demnitate. Suslănescu îi mărturiseşte lui Andrei că el a dus acea lucrare, care a provocat eliminarea elevului din liceu, la director. Profesorul face această mărturisire pentru a-şi atrage astfel asupra sa, terapeutic, toată ura tînărului Sabin.

In sfîrşit Străinul este un roman al virtualităţii în ce-l priveşte pe tînărul Lucian Varga. Şi în aceasta zac mari posibilităţi. Lucian are pentru Andrei acel complex sentiment de spaimă pioasă amestecat cu o secretă bucurie că el totuşi nu e ca prietenul său (atitudinea sa are totdeauna ceva protector). De altfel şedinţa aceea în care in ciuda părerii celorlalţi, Andrei elogiază poezia lui „Ignotus“ nu face decît să demonstreze rudenia spirituală între cei doi : „Ignotus“ era Lucian. Sonia însăşi simte această apropiere, şi încercările ei de seducţie asupra lui Lucian trebuie privite din această perspectivă. Ea încearcă (fără succes) să-l aducă pe Lucian la ştrand pentru a-şi demonstra puterea asupra unui alter ego al lui Andrei.

Intr-un anume sens Străinul este un roman al marilor posibilităţi în bună parte doar schiţate şi în ce priveşte însăşi realitatea estetică a personajelor. Nu este un reproş pentru romancier, întrucît intenţiile sale au fost de a realiza o frescă (după opinia noastră, spre deosebire de „Setea“ aici titlul romanului nu ni se pare potrivit, autorul neocupîndu-se în primul rînd de o anume individualitate, ci de un întreg ansamblu).

Pentru a trăi în cuprinsul acestei fresce romancierul le-a insuflat personajelor sale destulă viaţă. Dar personajele de care ne-am ocupat sînt, real dar şi virtual, atît de interesante încît ar fi meritat fiecare în parte romanul său. Spre deosebire de multe romane lungi, unde cantitatea provine adesea din diluţie, în romanul Străinul (referirile noastre s-au făcut la ediţia a IV-a revăzută, apărută la Editura Eminescu, 1972) se crează cîteodată impresia unei prea mari concentrări.

Victor ATANASIU

...controverse

corespondenţa

Grădina mea de linişti, cînd seara pare crudă,
La dunga cuverturii se lasă pleoapă grea
Şi verdele de nucă, prin colorit asudă
Ca florile-n pahare, cu brumă de la stea.

Mă prind că-n întuneric rotund am să clădesc
Obraji de fete albe şi cai de paradis
Şi-n gestul meu de sferă, făcut ca să iubesc
Va-ncape tot dulapul cu visul meu deschis

Dar tremură mirosul unui parfum defunct
Cînd din paleta udă, pe fus am lunecat,
Ca să opresc pendula la virgulă şi punct
Şi rond semnez albuşul, cu alb imaculat.

osmoză

Ne vom simţi între suflete pielea
Atît de caldă, indecentă şi-aproape
Şi pulsul tău, trecînd în venele mele
Intr-un balans prin sînge, la pleoape.

Iţi voi privi ochii cum trec peste fumuri
Şi-n mînă zălog las inima ban.
Seara-a murit lîngă noi, lîngă tine
In desişul nervilor lan.

Ne vom pierde plăcuta umbră
Infruntînd tinereţea fără calendar.
Puls în osmoză, gînduri maree
Dincolo de cearcănul unui lampadar.

variaţiuni lirice în patru anotimpi

Ţi-am căutat privirea, obrazul tău senin
Şi tainica iubire în rime s-o închin
De-a lungul primăverii în care s-oglindea
Şi cer şi zarea-albastră şi frumuseţea ta.

Te-a mîngîiat şi mîna ce luneca prin păr,
Aceeaşi mînă care s-a rotunjit pe măr,
Cînd vara în livadă sub pomul răcoros
Culese fructe coapte le miroseam pe jos.

Pe-aceeaşi ceaşcă albă ne-am aplecat pe rînd
Şi-ai fost înfiorată de vinul stors curînd,
La zăbovita toamnă ce ruginea în vii
Cu struguri laolaltă şi constelaţii mii.

Ţi-am sărutat obrazul înfierbîntat de ger
Cînd iarna desenase pe geam un giuvaer
Şi inima-mi bătuse sentimental, timid
La poarta unei case, la umbra unui zid.

Ce se alese oare din liricul poem
Decît un şir de strofe, cuvinte strînse ghem ?
Iţi bănui doar făptura cum lunecă-n iatac
Şi ştiu tot alfabetul cuvintelor ce tac.

nuntă

La nunta vegetală filmată-n aşteptări
Pădurile-nlemnite torceau eşarfe verzi,
O cîrpă cu luceferi învinşi de bucurii
Dînd glas tăcerii noastre păstrată sub zăpezi

Grădinile nădejdii, cu leneşe plăceri
Ţi-e braţul de mireasă cu gestul neutral,
Ce-aduce din migrare un neştiut descînt :
Prevăzătoare vorbe pe strune de ţambal

Blajine flori de seră, în şaluri de linon
Cercau splendori ucise în pulberi de cristali
Cînd prea trufaşul nostru cortegiu nupţial
Urca pe trepte limpezi de polimeri spirali.

Miresele fîntînii pe ciuturi ornament
În taină sărutate, nedesluşit ne-au spus :
Să mărginim dorinţa compactă în virtuţi
La nunta vegetală în care ne-am inclus.

andantino

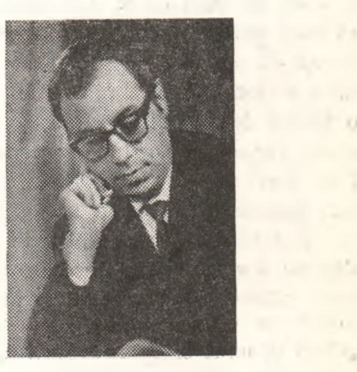
Cînd rîul desprinde din sgomot tăceri
Şi-anemică ziua se taie-n fereastră,
De sus noaptea cade andante şi grav
Ca un vals demodat, ca o panglică-albastră.

Stăm singuri şi-n brîu orizontul inel ;
Ţi-aprinzi părul ca pădurile de santal
Cu ierburi ce cresc prin grădini parcelate
Imens cariatide cu pîntec triumfal.

Dragoste limpede ca o pasiune inocentă,
Pulsul bate la marginea lumii-n pereţi
Trecem pontoane suavi, pe draperiile serii
La jonci cu coviltire, umflate de curenţi.

S-aşează noaptea oblic pe-o scîndură de nuc
La cina spartei brize iscată din senin
Şi-n liniştea ce cade cortină pe final
O punem pe Landowska să bată-n clavecin.

MIRCEA POPOVICI



radu



petrescu

● PENTRU

Pe Emily, Alphonse o cunoscuse profesoară de engleză a copiilor unei familii înrudite cu el, din Royan.

— *Ah, le gentil professeur, ma tante !* spusese la ureche rudei sale, o femeie care ar fi fost încă drăguţă dacă un aer obosit şi acru, exagerat pînă la nebunie de enormele bufeuri, ca nişte aripi, ale minecilor, nu i-ar fi înţepenit trăsăturile într-o convulsie abea conţinută sub cenuşa transparentă, ca un vernis, a surîsului protocolar.

Ea surîse şi mai tare, făcîndu-l pe nepot să simtă pe loc oribila gafă ce o săvîrşise.

— O, domnule, îi explică Emily, în aceeaşi seară, ridicînd ochii spre mătasea umbrelei pe care ploua cu găleata, sînt profesoară doar printre altele. Doamna de N., mătuşa dumneavoastră, mă onorează pentru toate ale casei cu o încredere aproape exclusivă.

— Înţeleg, spuse Alphonse, săltînd propria-i umbrelă, care alunecase de sus peste a drăguţei scoţiene cu pieptănătură şi ochi de ştrengar genial.

Aflase de la ea, în seara aceea, pe stradă, după gafa săvîrşită, că Emily este poetă. Îi mărturisise acest lucru, firesc, la o întrebare oarecare a lui. Se angajase în serviciu, pe continent, pentru a strînge bani să-şi publice cartea.

Deşi ploua teribil şi cumpărătura nu era de loc urgentă, doamna de N., ca să răspundă imprudentei exclamaţii a nepotului, o rugase imediat, chiar în prezenţa lui, pe Emily să lasă pentru o cumpărătură carecare. Un sentiment de solidaritate cu cea ofensată îi umplu inima. Află pretextul de a ieşi însuşi în oraş. Reţinuse numele neguştorului unde trebuia să se ducă Emily dar îl găsise greu, întrebînd pe rarii trecători. Sirena unei nave răzbătea prin panglicile de staniol, agitate, ale ploii. Cînd începu să se teamă că nu o va întîlni, îşi recunoscu partea de vină în penibilul accident, se simţi obligat să o vadă şi să-şi ceară scuze, înainte ca ea să ajungă înapoi acasă. O căuta mereu din ochi pe străzi pe care acum umbla oarecum la întîmplare. În lumina unei vitrine de cinematograf, neverosimila întîlnire avu totuşi loc, Emily se adăpostise acolo de ploaia brusc înteţită.

— Slavă Domnului, îi spuse aproape îmbrăţişînd-o. Eşti greu de găsit, aşa încît n-o să te mai părăsesc de acum niciodată.

Nu am înţeles bine de ce n-au plecat îndată la Paris şi de ce a trebuit ca prietenul meu să se prefacă a se întoarce în capitală rămînînd însă în Royan, mutat de la mătuşa lui într-o pensiune spre port, unde Emily venea de cîte ori era liberă. Adus de nişte treburi acolo, unde ştiam că-l voi găsi pentru că îmi scrisese, fără să-mi vorbească despre poetă, lăsîndu-mă totuşi să înţeleg că o împrejurare misterioasă, de mare importanţă pentru el, îl ţine pe loc în condiţii neplăcute, acceptate însă cu bucurie, îl aflai agitat, obosit, suspicios, răpit de gînduri nemărturisite; înţelesei că se teme ca rămînerea lui în oraş să nu fie semnalată rudelor, că se certase cu doamna de N. Îmi spuse unde locuia dar şi că prefera să nu-l vizitez; motivele mi se părură curioase, presupuneam totuşi că scrie chiar şi cînd într-o după-amiază, dînd urmare unei curiozităţi legitime, trecui pe la uşa lui şi apucai să văd o tînără femeie strecurîndu-se înăuntru. Mai tîrziu, la Roma, n-am recunoscut-o în persoana cu sprincene îmbinate, care i se sprijinea de braţ. De altfel uitasem episodul. Mi-am adus aminte de el după aceea, la Paris.

Il întîlnisem pe Alphonse pe stradă, era foarte grăbit, dar nu a refuzat să-l însoţesc şi am între hîrtiile mele o notă care păstrează momentul, fiindcă atunci am profitat să-l întreb ce crede despre raporturile dintre scriitor şi public: „Cînd şi unul şi celălalt există, nu e nimic de spus. Dacă din întîmplare, însă, publicul nu există, adică e obosit sau mult prea acaparat de grave preocupări practice, înţeleg publicul de toate nivelurile, atunci ar fi poate un act de gentileţă din partea scriitorului săi nu îşi pună cititorii în situaţia de a da posterităţii ocazia să le incrimineze şi gustul şi priceperea şi fervoarea." Nu era, cum s-ar crede, pentru abţinerea de a publica, dat fiind că în lumea modernă posibilitatea păstrării îndelungate a manuscriselor îi apărea îndoielnică, ci pentru publicarea discretă, care să ofere publicului cît mai multe alibiuri: hîrtie proastă, multe şi urîte greşeli de tipar, difuzare defectuoasă în librării, dezinformare, etc. Aceasta ar fi, în cazul nefericit avut în vedere, o foarte bună metodă de a feri pe urmaşi de mizantropie şi demoralizare.

Cerîndu-i apoi să-mi numească romanele care marchează momente mari în istoria spiritului, am fost mirat că în lista ce mi-a dat-o *Don Quijote* apărea nu la momentul său cronologic ci în grupul *Dafnis şi Chloe*, *Satiricon*, *Măgarul de aur*, mai aproape de *Iliada* decît de *La Princesse de Clèves*.

După aceea am încercat să aflu cum îşi apreciază, în perspectiva listei, propriul demers epic. Il socotea capital. Nu aveam în buzunar carnetul trebuitor şi nici vastele, salvatoarele manşete scrobite, aşa că fac apel doar la memoria mea, care a reţinut numai sensul, nu şi vorbele, accentele. Dar şi sensul, pentru că atunci eram cam obosit şi subiectul, cum mi l-a prezentat Alphonse, se înfăţişa nemaipomenit de vast, mi-a scăpat în bună parte. Din însemnări ulterioare l-aş putea reconstitui dacă procedeul nu ar fi contrar principiilor mele. Aşa că pentru momentul acela reţin doar că Alphonse afirma că inventase metoda de a da personajului cea mai mare extensiune cu putinţă, neatinsă de nici unul dintre romancierii care îl precedaseră, prin plasarea lui pe trei etaje concomitente: în punctele de înaltă tensiune stilistică ale istoriei, în devenirea biologică şi în cea biografică, indiferent de situarea biologică şi biografică a personajului la timpul naraţiunii. Metoda constituia centrul unde se întîlneau, într-un cîmp de transmutaţii ardente, viziunea universului ca fiinţă sensibilă şi gînditoare, cu viziunea omului ca posibilă ipostază a oarbei materii infinite. Depăşind decisiv orniera naturalistă, Alphonse restituia astfel artei dimensiunea realistă, incalculabil potenţată, şi descoperea o în întregime inedită modalitate a miraculosului. In legătură cu asta, amintesc că pentru el esenţa realităţii umane este miraculul.

Ce îl va fi atras atît de puternic spre Emily trebuie să fi fost faptul că vedea în ea o confirmare a acestei credinţe, într-atît condiţiile de viaţă ale poetei fuseseră contrare geniului care se declarase în ea atît de curînd, cu atîta plinătate şi în atît de dureros dezacord cu ce părea să o înconjoare. Pentru doamna de N. a nu recepta din ea decît rochia sărăcuţă, pantofii cu tălpi vechi, era o simplificare a existenţei, justificată din punctul ei de vedere. In cel-l priveşte, urmînd-o pe Emily care, răzbită de ploaie, îşi părăsise adăpostul pentru altul mai sigur, în gangul luminat al cinematografului, pardosit cu mozaic alb, nu i-a scăpat felul năvalnic în care se scurgea apa din tălpile încălţămintei sale şi în acea clipă tot ce îl precipitase în urmărirea ei pe străzile înnoptate ale Royanului scăldat în rafalele ploii şi în imensa respiraţie umedă a oceanului, s-a transformat în iubire. Dacă ea însăşi l-a iubit, e o întrebare. In sfîrşeala adîncă a fiinţei sale, unde să fi găsit energia sălbatică a pasiunii? Dar, mă rog, nu e cazul să intru în presupuneri gratuite. Căci aş putea să-mi închipui şi că, ştiindu-i starea sănătăţii, Alphonse s-a abţinut să-i arate că o iubeşte, a jucat tot timpul faţă de ea rolul unui prieten adînc devotat şi atîta tot, şi atunci unde ajungem?

Cînd îmi vorbea despre opera sa, eram nu numai cam obosit, ci grave precupări materiale mă stăpîneau de n-am putut reţine din spusele lui decît atît de puţin şi aproape confuz. Eram pe punctul să-mi pierd slujba şi la orizont nu se profila alt mijloc de a-mi susţine familia. In sfîrşit, se dezlănţuise atunci pe capul meu o întreagă mică nenorocire grotescă ce-mi astupa urechile la cele ce-mi spunea, stîrnit totuşi de mine, prietenul meu. Ba a venit o clipă cînd necazul meu personal a şi ricanat urît, ca şi cînd ideile care îl preocupau pe Alphonse în legătură cu arta lui ar fi fost nişte bieţe încercări de a mă sustrage de la frămîntarea mea. Mi-a fost ruşine! M-am stăpînit! Dar iată rezultatul, această tristă confuzie.

De care încerc să mă spăl amintindu-mi acum, în Scoţia, masaţi pe trotuarul de peste drum, eu, Candide, Henry-Emile şi Renegat priveam îngheţaţi spre fereastra Emilyei care, din primele ore ale dimineţii, intrase în comă. Prietenul nostru voise a fi lăsat singur cu ea. Burniţa, pe o stradă din dreapta noastră un om în picioarele goale şi pe el cu un halat negru, cu ochelari negri de orb, cînta la vioară sub alte ferestre, cu capul lăsat, extatic, pe spate. Trecătorii morocănoşi şi grăbiţi se fereau, pe trotuar, de grupul nostru, sub norii care se deşirau rapid peste acoperişuri, dinspre crestele muntelui. Atunci Alphonse se arătă în fereastră, o deschise, şi ne făcu un semn slab cu mîna, murmurînd trei vorbe pe care noi le ghicirăm după mişcarea buzelor sale: *Emily is death.*

Şi revin la discuţia mea cu Alphonse, despre care n-am putut da aici, deocamdată, decît un atît de insuficient raport, ca să adaug că la un moment dat cerîndu-i să-mi comunice care e cea mai veche amintire a lui încărcată, şi la producerea întîmplării reţinute de memorie, de poezie, mi-a precizat că acolo unde poezia e prezentă avem a face cu imagini, cu Idei, spre deosebire de ce îndeobşte e desemnat ca amintiri, un fel de acte de identitate prezente mereu în buzunar şi demonstrabile oricui, oricînd şi oricum, fără nici o consecinţă în planul real al existenţei.

Dacă, din cauza indispoziţiei mele, am reţinut doar puţinul de mai sus, numeroasele studii dedicate operei lui suplinesc din plin ce lipseşte din relatarea mea. De altfel, dacă acele puţine rînduri sînt bine citite... Şi apoi eu voi reveni.

Intrasem, fără să prind de veste că aceea era ţinta drumului său, pe o alee între arbori. La zece paşi în faţa noastră, o tînără femeie se plimba cu paşii înceţi dar şi nerăbdători ai cui aşteaptă. Promenada şi-o făcea în perimetrul de umbră al unei plute găunoase ce înfunda în tot aerul frunze şi frunze, împinse în dreapta, în stînga, în sus şi în jos, înainte şi îndărăt, în toate părţile, cu palme largi deschise, lemnoase, într-un vizibil efort de a curăţi locul, de a expulza cît mai departe exfoliaţiile verzi, licăritoare ca nişte hîrtii aglomerînd străzile la o suflare de vînt, ale trupului hidropic, cu pielea plesnită în fîşii circulare, paralele, mustind ici de umezeală, colo de furnici, de praf în cealaltă parte. Un sînge impalpabil luminos se scurgea de sus, din frunzele rănite de înghesuiala în care păreau să-şi dea sufletul, şi tremura pe aleea neagră, sub paşii celei care se plimba, pe braţul ei, în cocul amplu ce-i ascundea în parte ceafa delicată. Fiindcă tocmai, vorbind, îl priveam, am priceput imediat că îl stingheresc şi că tînăra pe care o vedeam din spate era aceeaşi cu necunoscuta de la Royan. L-am părăsit, am făcut calea întoarsă. Pe vremea aceea Emily era bolnavă, era bolnavă încă înainte de a veni în Franţa. Îmbrăţişez părerea lui Henry-Emile, exprimată în cursul plimbărilor noastre pe bastioane, că de aceea se şi grăbise să-şi părăsească ţara: ştia că mai are puţin de trăit şi voia să-şi apere, prin publicare, opera de distrugerea ce ar fi urmat cu siguranţă după decesul autorului. Un înger bun, providenţa care duce de mînă uneori pe poeţi, prilejuise întîlnirea ei cu Alphonse, a cărui personalitate îi era cunoscută.

Despre *imaginile* sale Alphonse mi-a vorbit de multe ori şi deosebirea pe care o făcea între ele şi amintiri (apanaj, după el, în special al oamenilor publici care tipăresc „memorii" menite să-i explice într-un anumit fel, la un anumit moment al carierei lor şi pentru utilitatea carierei) revenea ades în conversaţia lui. Avea credinţa că deşi un biograf ar parveni uşor să discernă în ele elementul documentar, cu neputinţă de negat, imaginile sînt părţi ale unui corp celest şi cine nu le înţelege astfel nu e făcut pentru poezie.

Alphonse vorbea chiar aşa, de un corp celest, şi ţinea mult să nu se creadă că face metafore. Corpul de care pomenea el era opera, în afara căreia artistului nu-i recunoştea nici o existenţă reală, şi despre operă nu se poate spune că s-a născut la şi din, că a locuit pe strada cutare şi că la şaseşprezece ani a suferit de bronşită, decît pentru amuzamentul unor cititori avizaţi, care ştiu de glumă. Dacă mătuşa lui, doamna de N., ar fi luat cunoştinţă de acest punct de vedere, ar fi fost atinsă, ca să zic îndurerată fiindcă la vîrsta şi în situaţia ei nu te mai dor astfel de lucruri, aflînd că nepotul, tînăr delicat şi atent în raporturi, are conştiinţa neapartenenţei măcar la familia care îi dăduse naştere, învăţătură, dragoste şi ocrotire. Şi-ar fi putut modera indignarea dacă ar fi pătruns înţelesul unei fraze dintr-o carte a lui Alphonse, apărută cam în timpul evenimentelor la care mă refer aici. Numai că nu citise cartea, nu citise şi n-a citit niciodată nimic din scrierile lui pentru că, simplu, nu voia să aibă a face decît cu *nepotul* ei, păstrîndu-şi asupra lui preeminenţa gradului de rudenie. Nu o condamn deloc. Socotesc chiar că, în măsura în care nu o interesa literatura şi făcea apel la ea doar pentru momentele cînd în salonul ei conversaţia lîncezea, ori nu putea ocoli să stea de vorbă trei sferturi de oră cu un tînăr sau cu un necunoscut şi epuizase domeniul homeric al buletinului meteorologic, proceda foarte cuminte menţinîndu-se în zona strictă a interesului ei, neîngăduind şi neîngăduindu-şi un amestec de lucruri dăunător bunei igiene.

Ori, din nefericire doamna de N. aflase şi ea că Emily este poetă şi atunci, fiindcă ea îi dădea să mănînce, a pus-o la locul ei, cu toată energia, fără nici un răgaz, purtîndu-se ca şi cu o debilă, utilă, da, dar, şi asta exact în limitele salariului ce i-l oferea.

Fraza la care am făcut aluzie mai sus venea după o scenă citată dintr-un roman ilustru, scenă comentată de el în sensul că în cuvîntul scris (şi el se referă totdeauna la epică) rezidă, ca la medicamente, şi un principiu distructiv. Acesta constă, după părerea lui, în parodierea vieţii, în demonstrarea implicită, dar fără echivoc, a neantului ei. Fireşte, să cari cu spinarea o bîrnă, pe ploaie, e lucru greu, toată existenţa ţi se crispează atunci în act, şi cînd vine romancierul şi face aceeaşi treabă în cuvinte şi cu mai multă semnificaţie parcă decît tine, se petrece neîndoielnic ceva bizar, demoralizant, odios, oprit. Minţile şi sufletele necoapte pot fi vulnerate. Nu tuturor şi nu totdeauna medicamentele le sînt utile. Popoarele, înţelepte, îşi neutralizează observaţia prin raportare la o tipologie canonică şi îi dau şi învelişul dulce al fabulosului. Din acest punct de vedere urmează a înţelege, în afara celorlalte considerente, chestiunea corpului celest, fuga de document a lui Alphonse: dintr-o superioară bunătate, poetul alesese să intre singur în cuptorul operei lui.

Am remarcat odată, de mult, într-un sat de munte, ostilitatea provocată de un pictor care, după ce terminase cu peisajele, intenţionase să facă nişte portrete fără să găsească pe cineva care să vrea să-i pozeze şi atunci umbla cu carnetul de schiţe la el, să fure ce i se refuza, dar localnicii aveau încă o puternică repulsie de a fi scoşi din viaţă şi transportaţi în ficţiune, repulsie de aceeaşi natură cu aceea de a li se fura umbra, şi tînărul pictor, care se vîra peste tot cu carnetul său de schiţe, a fost cît pe ce să păţească ceva rău şi a părăsit repede satul. Intîmplare deplorabilă.

E interesant ce reacţii ar fi avut doamna de N. la citirea

cărților lui Alphonse, admițînd că minunea s-ar fi întîmplat și le-ar fi citit. Probabil că s-ar fi uitat la fiecare frază a lui ca la un ciorap pe care l-ar fi extras din grămada de rufe a presupus neglijentului nepot, ca să vadă ce trebuia și ce nu merita să fie cusut. Și așa cum și-ar fi vîrît mîna în ciorap căutîndu-i găurile, s-ar fi uitat bănuitor și anticipat indignată ce zic la fiecare frază !, la fiecare cuvînt, roșindu-se, împalidîndu-se, strîngîndu-și buzele, dînd din umeri, aruncînd cartea pînă la urmă, plictisită că nu găsește în ea decît inconveniențe și reluînd-o ca să vadă pînă unde merge infamia prezumțiosului. Spre deosebire de soții Bath și cei care, în satul meu pierdut în munte și printre păduri, erau gata să smulgă tînărului pictor maleficul carnet de schițe într-un fel oarecum brutal și să-l distrugă pe loc, doamna de N. privea arta nu ca un atentat la viața fizică, prin raptul imaginii, asemeni celor din urmă, sau la viața morală, ca părinții Emilyei, ci ca pe o necuviință, permisă doar cînd făptuitorul era om de rînd, un boem oarecare, altminteri cu totul blamabilă, ca orice infracțiune la regula discreției. De aceea pe Alphonse, cînd o vizită în împrejurarea știută, îl primi rece și minunarea pe care el nu și-o ascunsese văzînd la ea pe tînăra profesoară, o crispă îngrozitor nu atît prin ea însăși, cit prin confirmarea decadenței, ancanaierii nepotului.

Cîțiva ani mai tîrziu, avu neplăcerea să primească vizita unui domn bizar, de la un mare ziar din Paris. Ascultîndu-l, considera uimită contrastul dintre ținuta distinsă a gazetarului și entuziasmul deplasat cu care el îi vorbea despre Alphonse, încercînd să capete de la ea niște amintiri personale referitoare la copilăria și adolescența romancierului. Cînd își reveni, șopti cu cel mai palid surîs al ei Nu-l cunosc, nu are nici un talent, și făcu printre fotoliile și gheridoanele care îi aglomerau salonul o retragere dintre cele mai memorabile ; zgomotul asurzitor produs în cădere de un enorm vas chinezesc pe care-l atinsese din fugă, cu o clipă înainte de a se închide, sufocată, în încăperea vecină, acoperi pentru auzul vizitatorului stupefiat pocnetul ușii.

La data aceea, adevărul e că avea și un alt motiv de supărare : întîlnise în casa principesei V., la o recepție la care izbutise cu multă perseverență abilă să fie invitată, un Alphonse

EMILY

incredibil, stupefiant, un Alphonse în stare naturală, depășind cele mai negre virtuți imaginative ale bunei doamne. Ii fu dat să vadă, căci picioarele i se tăiaseră, n-o mai ținea în sus decît extraordinara înghesuială și nu putu fugi, cum principesa V., ca să-l zărească mai bine, se aplecă pe vastul lui torace, toată pieptănătura monumentală amenințînd să i se ruineze pe spate din cauza ridicării excesive a bărbiei : tocmai începuse, în ochii prea înaltului Alponse, una dintre ședințele ei de citire a gîndurilor. Totuși pornirea de a fugi fusese atît de puternică încît îi rămase destul în memorie pentru a o realiza, în sfîrșit, perfect, cînd gazetarul parizian pronunță în față-i numele odiosului nepot.

Fiindcă am cunoscut-o, mi-o pot închipui fugind printre obstacolele care-i încurcau drumul și trebuie să fi semănat bine cailor în goană pe hipodromul unde am încercat din răsputeri să-l conving pe domnul Bath să renunțe la alergări fiindcă acasă toată lumea îl aștepta să pornească la cimitir cu Emily. De cum dăduse cu ochii de mine, bănuise motivul care mă aducea, se încleștase, ca să nu-l smulg de acolo, cu o mînă de balustrada care despărțea de cîmp locul rezervat publicului și se făcu apoi fie că nu mă aude, cu toate că, exasperat, îi strigam în ureche, fie că nu înțelege englezeasca mea improvizată. Privind rapid de la mine la caii în cursă, dar mai mult la ei, îmi repeta scîrbit, la fiecare încercare de explicație din parte-mi, Nu înțeleg și cînd cursa lua sfîrșit, pierduse pariurile și, fără resurse, trebui să ia act de ce îi spuneam, aprobă (Bine), reacționînd nu la vestea ce-i adusesem, ci la progresele mele în privința limbii engleze. O clipă, cît îi strigam și făceam semne, trebuie să fi căutat și dincolo de balustradă, spre cai și spre săriturile lor peste obstacole, însă, acum încercînd să mi-i evoc, imaginea doamnei de N. se interpune între mine și ei și îmi răsar în fața învolburări de mari fuste și crupe dislocate, înfipte pe niște picioare doar ciolane și vine, în plin travaliu de invenție a unei anatomii nebune.

Pretențiile părinților Emilyei nu fuseseră atît de mari încît pietenul nostru să fi trebuit a-și vinde, pentru a le satisface, și hainele de pe el. Asta ar fi cel mult o glumă. A și circulat ca atare, la vremea ei. Nu știu cine a inventat-o și, firește, istoria literară are de identificat sursa unor lucruri de cu totul alt ordin. Cine se va ocupe de biografia poetei va reține că în cazul amintit indispoziția părinților ei cînd Emily reapăru pe neașteptate în viața lor destul de ștearsă și de retrasă avusese mai de grabă un motiv moral, cum am spus, decît unul tactic, chiar dacă prezența, lîngă ea a evident bogatului străin ar fi putut să le sugereze încă de la început că puțină dificultate la acceptarea în casă a muribundei ar fi forțat cu necesitate generozitatea aceluia. Ținînd seama de starea lor materială nu înfloritoare, ba mai de grabă invers, și cred, dacă îmi amintesc bine, că Alphonse mi-o dscrisese cu un cuvînt mai energic decît *modestă*, tentația de a pune bizara lor comportare în seama unei de înțeles, legitime chiar, intenții de ameliorare, cît de temporară, a situației, ar fi mare. Dar faptul că atunci cînd se pomeniră față în față cu Emily, susținută de Alphonse și de infirmiera care călătorise cu ei pentru a o asista pe bolnavă în timpul drumului, nu manifestară mai multă surpriză decît la ivirea unei străine și întîrziară chiar să înțeleagă că trebuie să ofere un scaun celei care vădit nu putea sta în picioare nici măcar susținută, demonstrează că demnitatea contabilului pensionar, avizat consumator de alcooluri și asiduu jucător la curse cînd găsea cu ce, și a consoartei lui, eroină a manejului și a reuniunilor de vecinătăți bigote, era atît de imcompatibilă cu poezia încît de mult, încă de la apariția primelor ei versuri într-o revistă din Edimburgh, renunțaseră cu adevărat la ideea că avuseseră o fiică.

Cît timp Emily, plecată în Franța în căutarea posibilității de a-și strînge versurile într-o carte, nu făcuse publică astfel excentricitatea ei, putuseră suporta faptul că șederea ei printre străini a însemnat un spor, fie și modic, dar pentru ei important, al micului lor venit lunar. mai ales că ajunseră să știe la fel de bine ca toți cunoscuții lor că Emily plecase de acasă fără asentimentul părinților, ba chiar împotriva voinței acestora. E drept că nici nu protestară, ar fi fost culmea !, cînd Alphonse trase un scaun fără a le cere încuviințarea și o ajută pe Emily să se așeze, părură chiar să nici nu fi observat. Domnul Bath îl întrebă cu ce le poate fi de folos, în timp ce privea, mirat, se pare, la șoferul care tocmai depunea în vestibul valiza Emilyei. Mirare față de prezența valizei manifestă și soția lui care îi și părăsi pe vizitatori pentru a încerca să convingă pe șofer că o plasese rău în vestibul, în loc s-o lase afară, la intrare, pentru a fi mai la îndemîna lor cînd vor pleca. Infirmierea nu știa ce se vorbește dar se neliniști : *Escuze-moi, monsieur, peut-être vous vous êtes trompé d'adresse ?* îl întrebă pe Alphonse.

Probabil că soții Bath nu schimbaseră nimic în aranjamentul interiorului lor, fiindcă Emily privea în jur cu o intensă fericire împăcată, atît de absorbită încît nu observă ce se petrecea și dacă auzi vorbele franțuzoaicei, ceea ce este îndoelnic, nu le pricepu înțelesul. Era de altfel foarte istovită, adormi pe scaun aproape îndată, dacă nu cumva somnul fusese un leșin. Amfitrioana, excedată de încăpățînarea șoferului, revenise în vestibul, lăsînd în continuare ușa deschisă pentru a facilita retragerea neașteptaților oaspeți, și privi deci contrariată pleoapele coborîte ale celei de pe scaun, și mai contrariată cînd Alphonse îi ceru alarmat să-i indice un divan pe care s-o culce pe bolnavă. Aici amfitrionul păru să se enerveze, dar un gest mai mult decît energic al infirmierei o decise pe soția lui să deschidă ușa către o încăpere spre fundul căreia călăuzi, deodată docilă, întregul grup. Șoferul ieșise, se plimba pe trotuar și privea din cînd în cînd, cu interes, spre ferestrele casei.

Cît timp infirmiera și doamna Bath rămaseră lîngă patul Emilyei de unde, în aceeași seară, cînd își reveni, ea vru să fie mutată în camera ce o ocupase înainte de plecarea în Franța, Alphonse discută cu tatăl ei condițiile rămînerii ei acolo.

Prima greutate a fost să-l convingă pe nervosul om că șederea ei nu va fi în nici un caz îndelungată ; a doua, și cea mai străuitoare, fu ca Emily să fie primită sub adevăratul ei nume. Pe Alphonse pretenția ca poeta să treacă drept altcineva cît timp va rămîne acolo, căci stăpînul casei, acum căutînd distrat și aproape surîzător prin colțuri, se prefăcea la acest capitol să nu înțeleagă, să uite mereu că Emily venise de fapt să moară în casa aceea, în camera care îi aparținuse, îl indignă suficient pentru a observa, abia atunci și astfel, mizeria bine frecată ce-l înconjura ca o brumă, ca un vis rece, tumefacția violalacee a obrajilor prelungi ai conlocutorului, și pentru a-l asigura pe acela că toate fireștile neplăceri pe care le va provoca menajului Emily vor fi încă de pe acum recompensate în modul cel mai larg cu putință. Ocazia, datorită absenței momentane din încăpere a doamnei Bath, era bună și Alphonse profită, scoase marele său portefeuille din piele de crocodil, îl desfăcu, lăsă se întrevadă tot universul neatîrnării virile. In acea clipă, părăsindu-și în fața lui Dumnezeu partenera, tatăl jignit o șterse de pe scenă, iar cel care îi luă prompt locul acceptă cu înțelegere un acont din partea prietenului meu, care bineînțeles uită să mai pomenească de el ori de cîte ori, după aceea, i se comunicară sumele ce le datora pentru ospitalitatea și așa zisele îngrijiri acordate Emilyei. Oricum, povestea acontului rămase pentru totdeauna necunoscută doamnei Bath, deși o suspiciune nu este exclus ca femeia să fi încercat.

Emily se stinse foarte repede. Din pat nu se mai putu scula, trecînd dintr-un rău în alt rău, mai mare, tot timpul cerul fu acoperit, plouă ades. O tînără și un tînăr, admiratori ai poetei, încercară o dată să o vadă și se întoarseră dezamăgiți și triști, fără a-și fi împlinit dorința. Editorul ei din Londra trimise o telegramă. Preotul păru mai îndurerat de prezența, inexplicabilă pentru el, a lui Alphonse, decît de chinurile celei care părăsea lume. Doamna Bath își reluase imediat ocupațiile dinainte, ca și cînd Emily s-ar fi aflat în continuare departe de casă. Pentru cunoscuții care o întrebau despre starea ei, putu să inventeze cu ușurință răspunsuri mulțumitoare.

Candide, Renegat, Henry-Émile și eu trecurăm Canalul într-o bună zi și ne puserăm la dispoziția prietenului nostru.

Hotelul unde ne instalasem ne permite să privim de sus aproape întregul oraș, primăria, catedrala și trei dintre turnurile vechilor fortificații, acum îmbrăcate în odăjdiile cu un infinit de oglinzi mișcătoare, ale iederii. Prin aceste din urmă locuri încercam uneori să uităm în lungi plimbări scopul venirii noastre acolo. Ne pierdeam peripatetizînd printre hoarde de adolescenți cu bărbi de anahoreți și căutături de pictori mistici, sălbăticiți de goana eternă după motiv, și printre stoluri fără sfîrșit de fete încîntătoare și pedante în miraculos echilibru pe biciclete : ochii asirieni prelungi și deschiși ca niște abisuri, ai lui Candide, întorceau în jurul nostru toate aceste delicioase capete cu sprîncenele invariabil ascunse în breton ; uneori, cîte o fluierătură saluta admirativ trecerea eroului și el, aprobat de noi, o comenta ca pe un semn de adorabilă ingenuitate a acestei populații feminine aurorale, fiică a munților sălbatici, a legendelor nordului.

Cei doi Bath ne urmăreau însă ca umbra, îi văzusem o dată și de atunci nu ne mai ieșeau din minte, fusese o sperietură groaznică. Chiar cînd nu vorbeam despre ei (și ocoleam subiectul) era suficient, de exemplu, ca Renegat să exclame deodată, fără nici o legătură cu ce se vorbea, Și ciolanele acelea spelbe, cu miros de leșie, ca să știm la cine se referă dînd glas astfel obsesiei noastre comune.

Cu toată încîntarea ce ne-o produceau, pînă și drăguțele bicicliste ne înfiorau uneori, recunoșteam în ele spectrul mijind al doamnei Bath, promis pentru mai tîrziu, o ! pentru mult mai tîrziu, de gentilele amazoane în fugă pe caii lor de nichel și cauciucuri fîșiitoare. Candide însuși le privea cu rezervă și cu reprobare. Nu-și făcea nici o iluzie.

De iluzii, în acel moment, eram cu toții foarte departe. Vorbeam la întîmplare, despre orice ne trecea prin minte, speram că așa ținem la distanță moartea pe care Alphonse o înfrunta direct, neîncetat lîngă Emily, într-o luptă istovitoare.

înalta liniște

La tulburatul rîu stînd împotrivă
Adîncuri stranii, tainic, explorez
Se-aude sita vremii, selectivă
Sunt fericiți doar cei ce au un crez.

Fîntînilor de limpezimi mă-nchin
Amurgul singur psalmii și-i murmură
Izvoru-aduce, lumii, cristalin,
Înalta liniște din munți, mai pură.

Uitată e intrarea-n cimitire
Aștept de undeva o veste bună
Bat clopotele nopții în neștire
Și le răspund ecouri de pe lună.

inele, cinci

Nevăzute unde lumea măresc
Trasîndu-i intima dimensiune
Sub ocean, Turnul Babel apune.
Din latifundii — paradis pămîntesc.

Inele, cinci, adînc strîng continente
Zeii se-ntrec cu timpul printre noi
Secunda biruind-o, — ritmuri noi
Ne-ntorc în mari Olimpuri transparente.

Acei ce auresc penumbrele tristeții
Zăresc în vis zeița Frumuseții.
Ei prind din soare primele ecouri

Și noaptea-i din cristalul străveziu
Statornicind izvoare în pustiu
Cu melodii, statui, poeme și tablouri.

la țărmul sacru

Cînd am privit întîia oară
„Omul cu casca de aur“,
Deodată mi-au crescut aripi
Și în taină
Ieșind din clipă

Murmuram tablouri
La țărmu-n veci deschis nemărginirii.

Și soarele era mai tînăr
Și undeva — clepsidrele oprite.
. . . .
Ești aur cald
Și-ai vrea să fugi de tine
Înveșmîntată-n raze.

Lumina din tabloul lui Rembrandt
Acum te înconjoară.

O, niciodată părul tău n-apune...

în lumea oglinzilor

Oglinzile-n adînc păstrează
Chipul celor ce le-au privit
Răsfrînt, senin, la nesfîrșit
Într-o lăuntrică amiază.

Și din sincerele ape
Surîd nevăzute fețe
Peste-a căror frumusețe
Te apleci, în gînd, aproape.

Mult ar vrea să se scufunde
Sufletul în mîngîierea
Răcoroasă și-n tăcerea
Străvezimilor profunde

Deslușind acolo toate
Chipurile neștiute
Ce-l privesc din unde mute
Peste vreme, împăcate.

o clipă, luna ...

Turnuri subțiri se oglindesc în ape
Și valurile calme le răsfrîng
Amurgul îngînînd, clopote plîng
Un vag sfîrșit plutind uitat aproape.

Să plîngă clopotul lumina, oare
Ce diminețile-n senin o cîntă ?
Sclipirea ei se pierde-n umbră sfîntă —
Mai clară să inunde altă mare.

Atunci, de ce apasă acest ceas
Cînd toate sună-asemeni unui bun rămas
Ori unei mute sfîșieri ?

Solemnă, luna, trezind aulice tăceri,
Cu razele-i ciudate află glas
O clipă bucuriilor de ieri.

introspecție

Se-aprinde floarea de magnolii
Cad din copacul vremii ore
Și-n suflet trec în raze solii
Unei eterne aurore.

Porți largi în tine s-au deschis
Mai multe mîini se-ntind prietenește
Exuberant, pierdutul paradis
Din profunzimi latente, înflorește.

Din volumul „Vis și simetrie“ *în curs de apariție la Editura* „Junimea“

Florin Mihai
PETRESCU



critica poeziei



IOANID ROMANESCU

Favoare, pînă acum cel mai bun volum al lui Ioanid Romanescu, discută cu precădere problema relației dintre poet și propria creație, conferind acestei relații un statut aparte, dintre cele mai puțin obișnuite. Volumul se constituie ca o pledoarie revendicativă, uneori încrîncenată, dacă nu chiar teribilistă, ca o dezvoltată artă poetică, ca un manifest programatic tranșant. Apare ca o meditație activă, cu vizibile accente polemice asupra amintitei relații dintre poet și poezie, în concepția lui Ioanid Romanescu termenii aflîndu-se într-un raport de subordonare invers celui aparent. *Poezia* determină existența *poetului*, ea îl alege pe cel care ulterior o va numi. Nașterea poetului (accidentală în ceea ce-l privește pe *ins)* înseamnă apariția unui „purtător de cuvînt": „Eu m-am născut ca o anticipație / a poeziei mele / eu sînt primul om al poeziei mele / iar actul de a o scrie nu e decît / ultima formă / a luptei ei pentru existență" *(Simbioză)*; sau: „din trupul tău infinit s-a născut poetul, / o gură ce își acoperă trupul // sînt zile în care tu îi transcrii numele / cu mîna stîngă / iar el te iartă, își lunecă surîsul / pe o frunte abstractă ce mai tîrziu se va naște" *(Teamă ți-a fost pe urmele vîntului)*.

In poet se întîlnesc două prezențe: cea de „mediator" al poeziei și persoana fizică, individul. Intre ele se stabilește o relație complicată: individului, insignifiant prin condiția sa biologică, i se acordă o nesperată favoare, o investitură socială și general umană (în nici un caz un har) care trebuie purtată cu recunoștință și supremă modestie. De aici pornește condamnarea violentă a infatuării și elogierea unui anonimat eroic. A fi „alesul" poeziei înseamnă a pleda, a risca în numele celorlalți, avînd față de aceștia nu conștiința superiorității, ci pe cea a *reprezentării*: „oricum — dacă lume se cheamă — / respiră pămînt, respiră soare, / eu dacă exist ca poet / înseamnă — aceasta — favoare // oricum — dacă lume se cheamă — / are tăcere și are cuvinte, / eu dacă am favoarea să vorbesc/nu sînt cuvîntul care minte // și dacă în numele vostru cuvînt / și dacă în numele vostru pămînt / și sînt piatra pe care o doare, / nu-mi trebuie altă favoare" *(Favoare)*. Și mai puternic subliniată apare conștiința reprezentării în poezia de factură patriotică; citez din splendida *Despre Patrie*: „Patrie! lumina unei flori crescută din pămîntul tău îmi e de-ajuns, / eu încă dinainte de-a mă naște / de adevăru-acesta sînt pătruns // nu sînt sărac și nici învins, / eu sînt *al tău* — și-ai să mă ierți / chiar dacă steaua mea căzută este, / chiar dacă-s cel mai muritor dintre poeți".

Din motivele arătate mai sus, gesturile poetului vor trăda întotdeauna o dependență, de unde și aderarea lui totală la faptele realității. Vorbind în numele omului, simte povara unei responsabilități dramatice și cu nemăsurat orgoliu, o divulgă, o clamează. Nu greșim prea mult spunînd că *Favoare* atestă o vocație pusă în slujba exclusivității. Disprețul pentru compromis, de orice natură ar fi el, este rostit răspicat. Insăși formula de exprimare a lui Ioanid Romanescu (în ceea ce ea are mai puțin ermetic și căutat) atestă o consecventă ostilitate față de frumusețea confortabilă, o alergie violentă la fals și la gratuit. Ceea ce îl irită în mod deosebit pe autor este acea stare euforică, inconștientă, a poeziei suficientă sieși, stare al cărei îndîrjit rechizitoriu este și cartea de față: „poezia — și ea — înainte/de-a se afla pe sine află ce se petrece // iar dacă uneori cu venele umflate / huiduie peste vapoarele morții, / înseamnă că brusc s-a trezit din beție/și nu e o simplă impresie a ei că pămîntul se clatină" *(Poezia ca seismograf)*.

Ii reproșez lui Ioanid Romanescu excesiva conceptualizare care face ca prelungitul dialog dintre poet și propria creație să capete alura unei cazuistici abstracte. Ii reproșez căutarea cu insistență a unor formule șocante care, în virtutea cosecvenței întru demistificare, vor să dinamiteze inerția lecturii. Ii reproșez neștiința de a scoate emoția de sub molozul de termeni ambigui, complicînd-o astfel în mod artificial. Aceste prezențe indezirabile sînt totuși nesemnificative. In tot *Favoare* servește afirmării unui poet singular, autentic.

M. IVĂNESCU

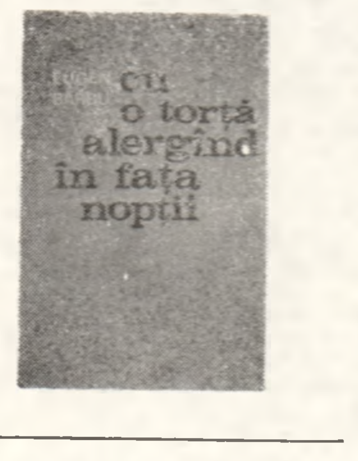
Alte versuri reprezintă un stadiu incomod al poeziei lui M. Ivănescu o apropiere de anumite limite care pun în discuție utilitatea actului poetic. Edificiul construit pînă acum tinde să se prăbușească prin renunțarea la piloni de susținere absolut necesari. Dacă facem un salt înapoi — la *Versuri* (1968) — avem surpriza de a găsi o lume mai respirabilă și, cred eu, mai interesantă; atmosfera se închega prin referiri constante și incitante la un anume tip de interior: camere în semiobscuritate, mobile cu contururi grele, pahare licărind enigmatic martore ale unui prelungit și leneș festin, lumina focului jucînd pe pereți, tăcerea aproape materială, subliniată de efecte sonore dintre cele mai extravagante („ron-ron-ul" pisicii, spre exemplu), o tăcere plină de griji, de întrebări, de soluții imposibile. In versurile lui M. Ivănescu prezența cuplului este obligatorie. Relațiile acestui cuplu, adevărurile lui sînt revelate prin intermediar; sînt proiectate pe ambianță, ambianța le „rostește". Elementele de decor, dispunerea lor în spațiu, mișcarea personajelor, pozițiile, gesturile, tăcerile, cu toate devin mijloace indirecte de comunicare. Nu exagerăm prea mult dacă spunem că într-un anume sens poezie lui M. Ivănescu tinde să se exprime printr-o veritabilă retorică a tăcerii.

In *Alte versuri* atmosfera amintită se degradează (obiectele devin ostile), asemenea relațiile dintre parteneri, fapt subliniat și de renunțarea la orice efecte stilistice spectaculoase. Există o desolidarizare explicită de ambianța mai veche: „ce mult a trecut de cînd puteam spune, cu adevăr, / că sînt bine dispus din cauză că ninge fastuos / afară, în curte, că știu cum ninge pe străzile largi (și osos / să-mi sune în vremea asta în urechile minții, în răspăr, // foșnetul de gîndiri și sentimentalisme, așezate / frumos, să facă un înțeles, poate meșteșugit). / mult a trecut acuma nu mai este nici o minunată / amintire despre după-amiezile cu ninsoarea-nmiit / acoperindu-mă, să mă împingă tot mai departe, / la care să mă întorc, vremea pe mine acum / nu mă mai poate schimba e ca o moarte, / de fapt pot să privesc pe fereastră — și nu-mi / mai vine să-mi amintesc de nimic. e o vreme / fără urmare — în care nici nu mai am de ce mă teme" *(Ha-ha)*. Ceea ce anterior putea fi considerat un stil (sugestia puternică a discontinuității, inteligența divagantă, parantezele cu îndoieli perverse, ezitările studiate, ironia intercalată) pare a fi căpătat monotonie de manieră, poezia de astăzi a lui M. Ivănescu este în bună măsură victima unei inerții.

Autentic mi se pare în volumul din urmă sentimentul irecuperbailului, al morții ca primejdie imediată, al spaimei ca stare interioară permanentă, toate rezultînd îndeosebi dintr-o bine pusă la punct tehnică a insinuării.

---

critica prozei



EUGEN BARBU

Cu o torță alergînd în fața nopții ¹) e o culegere, mai bine zis un montaj din mai vechi sau mai proaspete reportaje scrise de Eugen Barbu în ultimele două decenii. Texte din volumele Pe-un picior de plai **și** Cît în șapte zile... **plus altele mai recente, sunt alese și grupate așa încît dispunerea lor să dea un tablou de ansamblu al României noi. Obiectivul reporterului panoramează** Farmecul apelor **(marea, Dunărea, lacul Bilea),** Elementele **(metalul, cărbunele, griul, lemnul),** Munți, cîmpii și păduri, Tîrguri, Locuri, oameni, obiceiuri, Orașe. **E o replică la pitorescul lui Vlahuță:** România trepidantă. **Barbu face portretul fizic al țării, ridicîndu-se apoi, în același stil generic, la portretul etnopsihic al locuitorilor ei: „Este foarte greu să nu te gîndești la clasicism, la greci, privind costumul simplu, românesc. Nicăieri atita economie, și în croială, și în culoare. Albul și negrul, simbol al zilei și al nopții, și uneori roșul... Bărbații poartă pe cap o pălăriuță perfect rotundă, cu borul scurt, ceea ce pune în valoare trăsăturile dure ale feței, împodobite cu mustăți sălbatice. Iarna, o căciulă de oaie jupuită... Femeile își învăluiesc fața cu marame, ceea ce amintește misterele orientale la o privire superficială... Bătrînii, la țară... se îmbracă în general în alb, amintind tradiția așteptării morții în extremul indic, cu care se pare că avem serioase afecțiuni ²) elective..."** (Românul, **pp. 119—121).**

Cartea este compusă cu acute sentimente de participare și entuziasm. Eugen Barbu este și aici omul energic și pătimaș, agitat și petulant, capabil de generoase insuflețirii și pîrdalnice invective. Frazele bat direct spre cititor („nici nu știți cîtă sudoare" etc.; „să nu vă închipuiți că" etc.), cu insistență și cu clara obsesie de a-l încălzi și convinge. Într-un limbaj mai „radical", am spune că în intervențiile publicistice, Barbu are complexul comunicării; **el e avid de senzația de contact, de dialog. Eugen Barbu este, cred, în stare să scrie singur de la cap la coadă o revistă, s-o și ilustreze, singur s-o tipărească (cunoaște meseria), singur s-o difuzeze, s-o și... cumpere și chiar, insuși, s-o critice ațițător prin gazete. Barbu e în felul său un messianic, spirit mereu** teribil **(uneori copil teribil, alteori matur teribil), în care ferocitățile răsună în armonie cu mari gingășii. Pe la 1848, el ar fi fost Heliade, ar fi întemeiat de toate, ar fi strigat Scrieți băieți, numai scrieți! și s-ar fi înveșmîntat în togă albă. E un nesățios de vorbă vînjoasă ori năstrușnică și de ecou imediat.**

Deși, ca ins, e un melancolic malițios, scriitoricește dominanta sa este frenezia îndîrjită. **De aici, exclamațiile entuziaste și efuziunile de patos care țîșnesc din reportajele sale: „Prieteni ai mei, pe meleagurile noastre a trecut Semănătorul!" (1958); „Poeți, e vremea voastră!" (1957); „Sculptori, îndrăzniți!"; „Acestei inimi a poporului fierbinți și darnice, recunoștință!"; „Te salut, om necunoscut...!".**

Stilul textelor emană și el, se vede, incandescența autorului. Dacă autenticitatea e uneori teșită de un ton prea „tezist" și din cînd în cînd schematic („să nu iasă totul «roz» ca să pară mai convingător", p. 237), efecte sigure scoate E. Barbu din metaforă: „Jos, scurma măseaua spartă a unui excavator"; „Pe fluviile negre de bitum alunecă vapoare cu troleu"; „În fund, explodează un cobra roșu de neon". O dovadă a faptului că Barbu vede vivifiant **e că grosul metaforelor sale traduc elementul neînsuflețit: un excavator e o „insectă", o mașină e „coleopteră", un tub de neon „cobră"** (du vivant plaqué sur du mécanique !), **pirita e ca o „coadă de șopîrlă", pe cer „o sepie violetă și-a spart gușa" — remarcați bestiariul! — „păunii gerului își desfac cozile", luna e (ghionți în romantism, ca la Geo Dumitrescu): „mînioasă, rece și rea"...**

Pe alocuri, gheara timpului a amorțit unele pasaje, care se resimt de data cînd au fost scrise, auzindu-se în ele bîzîitul unor manierisme („La noi în Cuțarida, Moartea cerea tain mai mare înțeleasă cu sora ei hîdă, Mizeria... În curțile unde se lăfăia Sărăcia... Pe aici s-a așezat Higiena în haine albe, cu săpun în buzunar") sal al unor simple clișee („Toți cei care ridică hidrocentrala formează o mare familie"; „Paroșenii, Lupenii sunt un vast șantier").

Și totuși aceste riduri nu schimonosesc fața reportajelor lui Eugen Barbu, tinere în frenezia lor (bogziană pe alocuri), în nesațul de imagini și pilde al autorului, la inteligența cu care ochiul trece dincolo de ceea ce se vede.

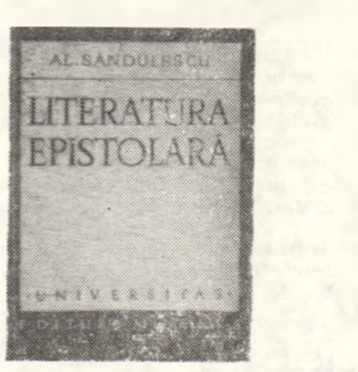
Personajul Orgu din romanul lui Platon Pardău ³) a fost, prin 195..., secretar cu propaganda la o regională de partid. Donjuanismul său îl face incompatibil cu funcția. Deci: e scos și numit... director adjunct la I.C.R.A.

„Fost vicepreședinte al Comitetului executiv al Consiliului popular orășenesc Cîmpina, Paul Tifigiu voia să cumpere un teren de construcție. Dar cum legea se opunea acestei dorințe (...) el a găsit o metodă de eludare (...). Cetățenii (...) l-au tras la răspundere. L-au criticat și organele județene foarte aspru pe fostul vicepreședinte. Ulterior însă s-au îmbunat numindu-l director al O.C.L. Mixt Cîmpina. Adică cum?" (din rubrica Cotidiene a ziarului România liberă, **nr. 8.806, 15 febr. 73, p. a 2-a).**

Alăturarea de mai sus e sugestivă, cred, pentru genul de realism social **practicat de Platon Pardău în foarte**

---

critica criticii



AL. SĂNDULESCU

Cele trei volume pe care le-a publicat Al. Săndulescu pînă la **Literatura epistolară (George Topîrceanu, Delavrancea și Pagini de istorie literară)** trădează un cercetător meticulos și informat, partizan al studiului literaturii din unghi istoric, continuator — prin spirit și metodă — al unei tradiții ce numără, între alții, pe Bogdan-Duică, D. Popovici și N. Cartojan, istorici literari recunoscuți pentru acribie și probitate profesională. Exegezele sale, corecte pînă la cumințenie, rezistă tocmai prin habitudinea autorului de a-și lua obiectul în serios de la prima pînă la ultima filă. Dar dacă punctul lor de rezistență îl asigură informația minuțios transcrisă, dificultățile apar în porțiunile de interpretare; preocupat de restabilirea unor adevăruri faptice, Al. Săndulescu traversează opera pe linia evidențelor literale, nu totdeauna cele mai convingătoare. Cu **Literatura epistolară**, autorul produce încă o dovadă de consecvență, obiectul studiului — „scrisoarea particulară, «familiară», așa cum au cultivat-o scriitorii și nescriitorii" (p. 11) — avînd în primul rînd calitatea de document istorico-literar. Al. Săndulescu o numește „literatură epistolară" pentru a o distinge de genul literar epistolar; într-un caz, epistola comunică unei singure persoane, în celălalt destinatarul e marele anonim — publicul. „Literatura epistolară" are, în consecință, un mobil neliterar, cîtă vreme „genul epistolar" urmărește deliberat scopuri artistice. Plecînd de la această disociere, autorul vrea să ne convingă că scrisorile particulare dezvăluie la lectură apreciabile calități literare și demonstrația e făcută pe corespondența Doamnei de Sévigné, a lui Voltaire și Flaubert, iar în spațiul românesc pe misivele expediate de frații Văcărești, Heliade, Bălcescu, Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu. Probele sînt suficient de convingătoare (mai ales în **Anexă**, care indică înainte de toate devenirea scrisorii particulare în literatura noastră — și abia pe urmă culmile ei beletristice; nedumerește, bunăoară, absența din selecție a lui Gherea) și n-are sens să insist asupra lor. Trec deci mai departe nu înainte de a face următoarea precizare: dat fiind că Al. Săndulescu și-a propus relevarea interesului **literar** al corespondenței particulare, ponderea studiului se cuvenea să fie dată tocmai de acest aspect, iar nu de examenul informațiilor socio-psihologice pe care scrisoarea le furnizează cercetătorului. Dar, încă o dată, și prin canalizarea cercetării către asemenea zone, autorul face o dovadă de consecvență.

Așadar, **Noua Heloisă** și **Lidda** lui Duiliu Zamfirescu se încadrează în **genul epistolar**, sînt deci **beletristică**, pentru că au fost concepute spre a fi încredințate tiparului. În schimb, scrisorile Doamnei de Sévigné ori ale aceluiași Duiliu Zamfirescu n-au fost de la început opere literare (pentru că aveau un destinatar particular), dar **au devenit** ca atare în ochii posterității, care le-a descoperit virtuți artistice. Demarcația operată astfel, în numele intenționalității, are însă o hibă, după părerea mea, capitală: aceea că stabilește categorii după un criteriu neesențial pentru intențiile mărturisite în **Delimitări**. Al. Săndulescu își contrazice singur clasificarea, căci, urmărind stabilirea artisticității unor texte neintenționat literare, el face abstracție tocmai de **intenția** care a condus la elaborarea lor. Dificultatea criteriului poate fi sugerată și inversînd termenii: se cunosc suficiente producții premeditat compuse pentru publicare, beneficiind însă de „calități" neliterare flagrante.

În esență, vreau să spun un lucru suficient de banal: că nu intenția, ci valoarea produsului finit are importanță. Să fiu bine înțeles. Distincția preluată de Al. Săndulescu din Lanson este utilă, dar numai într-un plan inferior al discuției. Putem numi corespondența particulară **literatură** (în sens literal) **epistolară**, însă numai atîta timp cît nu ne punem problema calităților ei literare (și atunci în sumarul speciei se includ și biletele de tipul celor trimise de Ion Bogdan lui Iorga: „Dragă Nicule, Dă-mi te rog numărul II din «Convorbiri»; îmi trebuie pentru erată. Iancu"). Din clipa în care însă distingem în unele dintre ele valori literare, disocierea devine inutilă. Istoria literaturii (și astfel de texte pot figura într-o antologie a literaturii naționale) se face plecînd **numai** de la realitățile artistice. **Scrisorile portugheze** ale Mariei Alcoforado stau foarte bine alături de **Lusiada** lui Camões, după cum scrisorile lui Duiliu Zamfirescu ar trebui să stea alături de paginile lui Caragiale și Sadoveanu.

Și ar mai fi încă ceva. La începutul **Delimitărilor** Al. Săndulescu include în **literatura epistolară** și scrisorile unor „neliterați". Asta teoretic și principial, pentru că analizele sale urmăresc numai scrisorile literaților. Explicația faptului ar putea fi dedusă din valoarea de document psihologic a scrisorii în definirea profilului unui scriitor. Și, apoi, publicul nu citește scrisorile oricui. Personalitățile îi excită imaginația, tocmai pentru că sînt personalități. Despre ele vrea să afle orice, mai cu seamă să le surprindă în ipostaze „netrucate". Ori, corespondența particulară îndeplinește acest serviciu (Doamna de Sévigné nu este o excepție; notorietatea sa e anterioară publicării scrisorilor). Cititorul va „devora" deci scrisorile lui Heliade sau Eminescu, dar se va arăta refractar în fața acelora aparținînd unui necunoscut. De scrisorile necunoscuților nu se preocupă nimeni, nici chiar cercetătorii. Și asupra lor își exercită fascinația personalitățile. Nu merg, de aceea, pînă acolo încît să-i reproșez lui Al. Săndulescu lipsa de interes pentru posibile scrisori literare ale unor necunoscuți. Dar dacă iau termenul „neliterați" în serios, atunci am tot dreptul să mă întreb de ce nu și-au găsit loc în **Literatura epistolară**, corespondențele unor pictori sau muzicieni? **Cézane este un exemplu incitant.**

Apariția celui de-al doilea volum de **Umbre** este o bună ocazie pentru examinarea genului de literatură practicat de Aurel Leon. Avem în față o suită de portrete ale unor persoane notorii sau obscure — scriitori, profesori, avocați, ziariști, pictori, dirijori — care și-au legat în vreun fel existența de urbea Iașilor. Așadar, memorialistică, numai că de o factură particulară. Autorul i-a cunoscut — zice — personal pe toți cei incluși în carte, dar — de cele mai multe ori și, mai ales, în cazurile celor cu posteritatea artistică — textele înseși indică o cunoștință fugară și întîmplătoare: Stere e zărit o dată într-o redacție, Goga — cu ocazia unei descinderi politice în Iași, Brătescu-Voinești e urmărit făcînd conversație într-un local, Minulescu — la fel — într-o casă particulară, după cum superficială e și cunoștința cu H. P. Bengescu și Voiculescu. În ipostaza reporterului obligat să țină în gazetă o rubrică despre personalitățile artistice, Aurel Leon a avut șansa de a circula printr-un mediu care nu-i aparține. Fac această constatare, fără vreo umbră de maliție, numai pentru a semnala ocazia de care ar fi putut beneficia autorul: anume perspectiva insolită. Despre scriitori și artiști avem amintiri mai cu seamă de pe urma scriitorilor și artiștilor, încît ar fi fost interesantă optica unei persoane exterioare, care le-a stat totuși în preajmă. Rememorînd, scriitorii rămîn aceleași exemplare subiective, incapabile să-și ignore propriile resentimente, memorialistica lor avînd, în consecință, calitățile și defectele viziunii caricaturale. Neartiștii, în schimb, sînt — cel puțin în principiu — mai „obiectivi", pentru că imaginația nu le e afectată de disensiunile inerente între două naturi creatoare. De unde un plus de „autenticitate", fie și numai în sensul că informațiile vehiculate se pot bucura de un mai mare credit documentar. Constituția învederat reporterice ască a **Umbrelor** pare să fie de aceea un atu. Reporterul nu e atras de pictural, ci de fapte, nu vede imaginea, ci detaliile, avînd însă iluzia că sugerează întregul („... eu încerc să întregesc profilul omului din cioburi, bineînțeles alese în așa fel ca evocatul să nu se taie în ele" — p. 229); el are o memorie anecdotică, iar nu una vizuală, nu evocă, ci povestește. Pentru Aurel Leon, „faptul că ai urmărit pe stradă mersul mărunt" al cuiva, „că ai asistat la o lecție a sa ori ai tras cu urechea la vorbele lui rostite cu ton de harțag" (p. 16) sînt împrejurări insuficiente pentru creionarea unui portret. Din perspectiva documentului de istorie-literară deficitul reprezentărilor ar fi salutar, dacă ar fi suplinit printr-o autentică memorie epică. Cum am văzut însă, relațiile reporterului cu cei portretizați sînt destul de firave, ceea ce asigură precaritatea evenimentelor epice și explică

In ansamblu, poezia lui M. Ivănescu este expresia unei egolatrii dusă pînă la imposibil, pînă la un soi de autoflagelare (literară, se înțelege). Este, din multe puncte de vedere, un refuz vehement al ingenuității, al sincerității spontane. al reacției necenzurate. In detaliu, ea se compune (într-o prelungire evasiaberantă a celui mai dogmatic simbolism) din notații voit insistente pe marginea unor fapte anodine, din meditații pe subiecte mai mult sau mai puțin minore, aceasta, paradoxal, din dorința exacerbată de a nu cădea în păcatul locului comun. Tendința de minimalizare a faptelor, cochetăria cu banalitatea sînt abile deghizări. Refuzînd gravitatea (mimînd nonșalanța), marile „naivități" ale poeziei dintotdeauna — care nu s-a sfiit să strige în gura mare foarte simple și aproape mereu aceleași întrebări —, dezvăluind o veritabilă fobie a ostentației, autorul mizează pe argumentele unei incomode, adesea sterile originalități. Ceea ce a avut ca punct de plecare refuzul „regimului obișnuit" al poeziei, al clișeului poetic demn de compasiune. tinde. prin dubii succesive (e o mare voluptate a îndoielii aici) să anuleze de fapt orice cuvînt scris. Avem de a face pînă la urmă cu o viziune eminamente livrescă, dusă pînă la limitele paroxisticului. ..... Neputința de a trece dincolo de literatură" este. cred. cel mai cutremurător adevăr al poeziei lui M. Ivănescu.

MARIUS ROBESCU

Un calofil temperat este Marius Robescu în *Clar și singurătate*, una din prezențele editoriale remarcabile în poezia anului trecut. Volumul se distinge prin echilibrul imagistic, printr-o anume strălucire pătrunzătoare, de intensitate constantă, certificat al maturității poetice incontestabile.

Temperamental, Marius Robescu este un melancolic ce-și contemplă cu interes propriul chip, veghind ca imaginea să fie fără cusur, manipulînd cu dibăcie unghiurile de vedere, eventual luminile care cad peste el. Este o melancolie de gală, uneori sofisticată, întărită cu fard: „In timp ce plîngeam / curse și un șarpe din ochiul meu / mai lung decît o lacrimă / zgîriindu-mi obrazul nu mai adînc / ca solzii de sare ai lacrimii / nu mai greu decît lacrima / căzîndu-mi la călcîie" *(Curse și un șarpe)*, sau: „Eu sînt o sabie înlăcrimată / pînă la umeri coborît / în pămîntul roșu al toamnei. / Ochilor mei se-arată cerul / ca prin acoperișul ars al unei case" *(Eu sînt)*.

Dar nu excesele îl caracterizează pe autorul în discuție. excese putînd fi considerate. printre altele. dezbaterea insistentă a unei problematici. ca și argumentarea ei în spiritul unei poziții radicale. în perspectiva unei viziuni de certă originalitate.

Versurile din *Clar și singurătate* definesc. în întregime aproape. o aspirație de ordin estetic. prezența *umană* a poetului trecînd în dese rînduri pe un al doilea plan. Totul se concentrează în jurul imaginii. atenția cititorului fiind reținută aproape în exclusivitate de avatarurile acesteia. Subtextul este nesemnificativ. parcurgerea spledorilor textului echivalează cu o lectură completă: „Clar și singurătate draga mea / mă-ntîmpină și-ntr-una mi se pare / că străbătînd pădurile de sticlă / mă odihnesc la țărmul unui lac / mai limpede ca aerul în care / subțire clinchet dînd petale cad. / O barcă se apropie venind / din cer ca răsuflarea de ușoară / prin transparența ei de bunăvoie / privirilor se dăruie vîslașul / apoi vîslașul sprijinit de raze / în barcă se ridică și atunci / mă uit prin trupul lui și văd în zare / oh, draga mea, pădurile de sticlă..." *(Clar și singurătate)*. După cum lesne se observă, poezia lui Marius Robescu vizează un fel de purificare, o subțiere a materiei pînă la ultimele transparențe. o desprindere a ei din gravitatea terestră asemenea unui abur strălucitor. Lucrurile sînt reduse la starea de fluid. de diafan: „Se vor alege chipuri din văzduh / și trupuri chiar, de albi înotători, / iar tu vei tremura precum un fulg / sub aerul trimis din nara lor / și înălțat vei fi fără să simți / și sprijinit deasupra ca un nor" *(Inălțat)*.

Evident. evoluînd pe un asemenea teritoriu fragil (fragilitatea și evanescența sînt permanente tentații). pericolul căderii în artificiu este real. Așa cum arătam la început, Marius Robescu știe să impună un echilibru care-l scutește de emoțiile tari (a se lua în toate sensurile !), păstrîndu-se la un „nivel de plutire" optim, întrutotul adecvat formulei descoperite și atît de bine asimilate. Formula sa constă în a miza totul pe **metaforă**. **Fără a fi original, dar în pas cu o tendință manifestă în lirica de azi (mă gîndesc la poeții foarte tineri care au debutat recent), *Clar și singurătate* are calitatea de a delecta pe iubitorii de frumuseți elegante și rafinate. Și, cred, mai mult nici nu-și propune.**

Daniel DIMITRIU

PLATON PARDĂU

interesantul său roman, care îl impune în fine atenției publice și criticii. Autorul a fost îndelung ziarist la Scînteia, și experiența i-a alimentat din plin narațiunea.

In sala de așteptare pentru audiențe, la sediul Comitetului Regional de Partid dintr-un oraș de provincie, în august '58, se află adunate prin forța împrejurărilor cîteva persoane, fiecare cu necazul și doleanța sa. Cum s-a observat, romanul e alcătuit pe principiul „locului de convergență", un fel de Han al Ancuței **în care fiecare vine cu istoria lui.**

Aceștia sunt cei care așteaptă. **Simetric, se află cei** de la care se așteaptă. **Platon Pardău a evitat cu destulă abilitate șabloanele (deși, Vîrlan e nițel „compus" dintr-un dozaj de alb și gri) și activiștii de partid sunt proiectați diferențiat și credibil. In special Tudor care ascunde sub o vagă placiditate multă înțelegere și tenacitate.**

Ore de dimineață **e dens în fapte semnificative pentru viața socială a țării în deceniul 6. Sub acest raport, intenția de secțiune-frescă a izbutit. Mediile esențiale (muncitoresc, intelectual, țărănesc) sunt surprinse în secvențe cu valoare de test. Cartea are apoi meritul de a vorbi de viața cotidiană de partid (căci Istoria** este **cotidiană) cu tact, într-o manieră dezinvoltă și nuanțată. relevînd omenia celor ce sunt realmente ai Partidului.**

Epic și stilistic romanul merită elogii, și comentatorii de pînă acum (L. Ulici, M. Iorgulescu, C. Stănescu) nu și le-au reținut. Ceea ce însă îi diminuează valoarea este insuficiența psihologică. Cîteva personaje centrale trăiesc doar epic, nu și lăuntric. Ii percepem ca pe eroii unor „fapte diverse" — e drept, foarte relevante ca fapte. Lipsește, cu alte cuvinte, legătura imanentă, armonia internă dintre individ și destinul său. Or, eroul de roman, ca și omul în carne și oase. își produce întîmplările și e produsul lor. La P.P., unele avataruri au sens în sine. dar nu luminează pe protagoniști. Se simte adică, ici-colo. că un dosar **a fost prefăcut în** personaj. **fără intuirea globală a omului. Adaug la capitolul neajunsuri paginile artificial „problematice". filozofarde — dar nu pot încheia fără a apăsa că. prin tensionata regie a multor momente-cheie, prin realismul politic al subtextului, romanul e palpitant. în ciuda (sau din cauza !) faptului că e**



așternut cu certă liniște epică, **avînd desfășurarea molcomă și implacabilă a unui buldozer.**

George PRUTEANU

1) Eugen Barbu, **Cu o torță alergînd în fața nopții**. ed. Eminescu, 1972, 315 pp.

2) Corect: **afinități**. Probabil greșeală de tipar.

3) Platon Pardău, **Ore de dimineață**. ed. Cartea românească, 1972, 347 pp., cu o prezentare de Mihail Petroveanu pe cop. a IV-a.

AUREL LEON

nevoia mărturisită a întregirii cu date aparținînd folclorului urban („ceea ce știa, mai bine decît tine, Iașul acelor ani" — p. 16). Situația e, de altminteri, remarcată de Ion Petrovici, care într-o discuție cu autorul ar fi opinat că „gazetarii își trag cerneala în stilou din indiscreții și cancanuri. De multe ori alunecă pe panta falsificării realului tocmai fiindcă vor să afle adevărul adevărat" (p. 229). Rezultă niște portrete construite din „ce se spune" și prea puțin din „ce-am văzut", de unde transferul de anecdotică de la un ins la altul (precizări în articolul lui Șerban Cioculescu, **„Citind „UMBRE"**, din **România literară**, nr. 4/1973) și lipsa de interes documentar a cărții. Pentru edificare reproduc integral finalul capitolului intitulat **Valentin Bude**:

„Pe cînd era profesor la Brașov, Bude l-a avut elev și pe Sextil Pușcariu. La o oră, l-a întrebat de ce «Mihnea încalecă calul său tropotă, fuge ca vîntul» e hexametru.

— Pentru că are șase picioare, a răspuns elevul Pușcariu.

— Cum adică?

— Păi, Mihnea are două și calul patru.

•

Un elev, traducînd din greșeală «scadență» în loc de «cadență», Bude îl corijează:

— Măi, băiete, cadența versului e ceva plăcut, pe cînd scadența tare-i prozaică. În privința asta să-i ceri și părerea lui taică-tău.

•

O excursie școlară, la care participă și Bude. Ajung la o gîrlă peste care nu era punte. Un elev mai voinic se oferă să-și treacă profesorul în cîrcă. Dar în mijlocul apei își aminti că are notă slabă la germană și se opri:

— Domnule profesor, mă treceți ca să vă trec?

Bude, care în viața lui n-a lăsat nici un repetent îl putu asigura de sus:

— Trece-mă fără să mă ud, că tot așa o să treci și tu: ca gîsca prin apă!

•

Cîteva de-ale lui Valentin Bude, prinse din zbor:

Sînt unii oameni demni, ei nu întind mîna ci pun mîna!

Sînt lipitorile satului și lipitorile statului.

Cum se interesează fetele de logodnic: la 15 ani: cine e? la 20 de ani: cum e? la 30 de ani: unde e?

Mihail Sadoveanu a împlinit 50 de ani și a scris 50 de volume. Deci, de cum s-a născut, anul și volumul!

Sînt unii scriitori monocotiledonați ca Andrei Mureșeanu (sic !) sau Matei Caragiale, celebri doar printr-o singură operă.

Dar sînt și scriitori pluri-cotiledonați, care au umplut literatura cu păstăi!" (p. 29—30).

Aurel Leon scrie — reiau ideea — cu mentalitatea ziaristului specializat în cancanuri literare, după care se dă în vînt publicul feminin și bovaric, care n-a depășit în lecturi nivelul aventurilor tip Sue ori al dramoletelor tip Dessila. Existența artiștilor se reduce la o interminabilă boemă, în care greutăților firești li se dă entuziast cu tifla prin „banchete" spiritualo-bahice, presărate cu epigrame păstoreliene. Memoria colectivă și cea personală (adaptată la nevoile primeia), funcționează numai pentru anecdotă, fapt care asigură „personajelor" un plus de uniformizare. **Umbre** este procesul verbal al unei agape la care moldoveanul sfătos (Aurel Leon), degustînd vinurile de Cotnari, își amintește că l-a cunoscut pe cutare și pe cutare, după care debitează cu — recunosc — destulă savoare „bancuri" în care respectivii sînt protagoniști. Un soi de miticisme în haine de Iași, neconcludente chiar pentru clasicul erou caragialian, darmite pentru nume cît de cît ilustre în viața publică a unei nații.

S-ar zice că am fost prea aspru cu această carte, în fond, agreabilă și care nu se vrea decît un omagiu celor care au dat altădată strălucire Iașului. Poate! Dar asta pentru că există în **Umbre** pasaje cu mult peste cele citate mai înainte. Atunci (și numai atunci) cînd renunță la anecdotă și colportaj factologic, Aurel Leon **vede** sugestiv un tablou: — „E toamnă și plouă rece, oblic, în dușmănie. O ține așa de vreo trei zile. Zgribulit în gulerul streașinilor, Iașul dîrdîie din cauza tramvaielor vechi. Noaptea a urcat din noroaie și îmbrobodește perfid becurile și așa destul de chioare. În teatru e cald, o căldură rămasă de astă vară, pe care o respiră zidurile" (p. 113) — sau o obsesie: „Dar înainte de a ajunge la el mă lovesc de o planturoasă floarea soarelui. Fedia Kiriacoff, scenograful teatrului, are slăbiciune pentru această lipovancă a florilor. Nu există decor fără ca galbenul ei ostentativ să nu se ițească de pe undeva. Le pictează pătimaș, în tonuri virile, ca pe niște amante" (p. 114). Transcriind impresii proprii, Aurel Leon devine convingător și plastic.

Supără, apoi, și în acest al doilea volum de **Umbre** stereotipia caracterizării chipurilor feminine: H. P. Bengescu privește „ca o pisică siameză" (p. 165), Natalia Negru „stă ca o enormă pisică la pîndă" (p. 191) etc., ca și ciudatul apel la neaoșisme de mică circulație: „rățușcă toloșcană" (p. 22), „fete cisluind creștet lîngă creștet" (p. 31), Băncilă și Gh. Popovici „și-au lăsat tarhaturile pe iarbă" (p. 32), „urîșnicul grelelor perdele" (p. 35) etc. și neologisme abrupte: o fotografie e „interstițională în piatră" (p. 24), iar soția lui Meissner se dovedește „o adevărată sufragetă" (p. 35).

Al. DOBRESCU

cartea străină

robert browning 1)

Multe comentarii și exegeze au avut în centrul lor pe Robert Browning încît nici măcar amintite n-ar putea fi în aceste puține rînduri. Reținem însă o afirmație, pentru plasticitate și ca exemplu de „metaforă critică": „De la Shakespeare încoace este cea mai shakespeariană făptură. Dacă Shakespeare ar putea cînta cu o mie de guri, Browning poate să bîlbîie cu altele o mie [...] Da, Browning a fost măreț. Și cum ni-l vom aminti? Ca poet? Ah, nu ca poet! [...] A folosit poezia drept mediu pentru a scrie în proză". Acest citat din Oscar Wilde este cît se poate de exact, din punct de vedere critic. Dar l-am ales în special pentru a sublinia faptul că Browning a reușit în opera pe care o citim azi și datorită „defectelor" ce i s-au descoperit. Și W. H. Pater remarca „temele încîlcite", iar Chesterton cita „din cele două trei versuri cu adevărat cutremurătoare, geniale ale sale". Intr-adevăr, Browning a fost îndelung discutat pentru modalitatea aleasă. Cei care își doreau poezia lirică în accepția curentă, n-o puteau găsi în „poemele" sale, însă nici cei care căutau „conflictele" prozei nu puteau fi satisfăcuți. Cu toate că în textele sale puteau fi găsite și acele momente model de înaltă tensiune lirică — „Zăvoare ruginite și tăcute / Ca moartea, oarbe-n ploaia de lumină". (p. 72), „Mai bine este să vorbim, / Și să vorbim atît, încît cuvîntul / Să aibă doar un singur înțeles". (p. 73), „Cînd sună tare, mai păstrează surla / Vestirea-i de argint?" (p 103) etc — și situațiile de încordare dramatică. Browning și-a construit o modalitate și a fost singurul care a putut să o folosească. Din punctul de vedere al „exemplului" creația sa arată o cale închisă. Această „neclaritate" de compoziție îi poate fi reproșată doar considerînd compoziția ca pe ceva exterior. Obsedat fiind de temele sale, nu putea însă alege o formă limpede și bine definită. Nici marele său contemporan — Dostoievski — pe alt meridian spiritual, nu s-ar putea spune că a folosit o modalitate literară „limpede". Esențial este însă că personajele lor trăiesc, ființa acestora are astăzi aceeași vigoare ca în momentul în care a fost plămădită. Și cititorul acestui volum — care nu conține toate textele importante ale lui Browning — va putea simți acest lucru. Mai mult, își va putea da seama de inaderența autorului la ceea ce se cheamă „poezie lirică". **Cu Dragoste printre ruine, Conducătorul pierdut** sau **Ultimul cuvînt al unei femei** Browning n-ar fi pentru noi același personaj. Contorsionat poate, cu „teme încîlcite", reușește în **Trece Pippa, Fra Lippo Lippi, Paracelsus, Andrea del Sarto** sau **Caliban despre Setebos** să ne apropie ținutul adîncimilor lui Shakespeare. Mai ales scena dintre Sebald și Ottima este de pronunțată nuanță shakespeariană. Fiecare din poemele amintite reclamă o situație dramatică, un destin vitregit de o anumită situație. Lippo Lippi, pictorul călugăr căruia i se interzic în portretele sale religioase asemănările cu viața, i se refuză deci tocmai sensurile pentru care talentul său cere înțelegere; Andrea del Sarto, pictorul suferind pentru lipsa durerii în creație, a acelei trăiri care să-l aducă pe culmi; Sebald trezindu-se în fața crimei—și a celei care-l împinsese la ea—auzind cîntecul unei copile; sau imaginile de Jérôme Bosch din **Caliban despre Setebos**, toate aceste secvențe reprezintă poziția autorului în mijlocul unor situații de existență speciale, capabile să-i releve, fără prea multe trăsături, motivele dramatice ale începuturilor, ale sfîrșiturilor, ale sensurilor trăirii. Era firesc ca, într-o asemenea ambițioasă cuprindere a umanității, autorului să i se impună și o perioadă în care destinele să se realizeze firesc. Umanismul Renașterii — italiene în special — era plin de exemple (sau de motive) și autorul le-a folosit în măsura în care urmărea să desprindă, ca finalitate, devenirile unui destin. **Inmormîntarea unui cărturar** are drept subtitlu „curînd după începutul Renașterii în Europa". Urmărind destine de excepție, Browning reușește să transmită cititorului veșnic mirabila atitudine a omului în fața existenței, în fața sensului acesteia. Creator de mare complexitate, Browning va reuși poate, și el, prin această versiune românească, să mărească cititorilor noștri interesul pentru o prodigioasă perioadă din istoria literaturii universale.

oscar wilde 2)

Wilde este un autor care-și controlează orice aserțiune, chiar pe cele contradictorii, sau, mai ales pe acestea. Ca și contemporanul său de nu mai mică notorietate, Shaw, Wilde cultivă paradoxul. Este însă o nuanță diferită, pentru fiecare din ei. Wilde îl cultivă pentru spectacol, dintr-un anumit spirit de originalitate (niciodată însă împins pînă la vulgaritate), în timp ce Shaw a rămas definitiv recunoscut pentru satiră, pentru un consecvent spirit caustic. Fiind într-un anumit sens un temperament de actor și regizor în același timp, voind a ieși în evidență (mai ales atunci cînd „dezaprobă" gestul), Wilde folosește în majoritatea textelor sale o „mise-en-scène" elaborată în detalii, cu o siguranță de mare virtuos. Nu vom vorbi aici despre literatura sa care e un permanent asemenea exemplu dramatic și unde s-ar putea studia, nu procedeele înrudite, așa cum s-a făcut, ci mai ales psihologia conștiinței permanent deschise asupra convenției, asupra artificialului. De altfel în eseurile sale a încercat să-și justifice atitudinile. Și ele sînt însă structurate în aceeași manieră, primează paradoxul, spectacolul („Ah! Să nu spui că ești de acord cu mine. De cîte ori oamenii sînt de acord cu mine, simt că trebuie să fi greșit". — p. 193), cu toate că ideile sînt deseori importante. Iată un titlu edificator: **Decăderea minciunii.** In intenție (vizibilă șarja) eseul acesta dialogat este o apologie a minciunii, a frumoasei epoci cînd aceasta devine valoarea supremă. In esență autorul nu poate adera la un anumit tip de realism, minciuna este ficțiunea, rolul ei este de a crea o altă lume, o lume fără comunicații simpliste cu cea văzută. Intr-un anumit sens este desideratul unui „estet": „Cerem literaturii distincție, farmec, frumusețe și putere imaginativă. Nu vrem să fim chinuiți și degustați de relatarea faptelor celor mărunți" (p. 38). Singurul contact al celor două vieți, a operei și a noastră, ar fi dorința celei de-a doua de a ajunge la perfecțiunea primei. Perfecțiunea nu admite nici o stridență; Wilde apreciază arta ca un artizan desăvîrșit, un adept al anticului echilibru: „Deplina modernitate a formei reprezintă întotdeauna ceva vulgarizator". (p. 41). Iată-l dar pe autorul paradoxurilor pledînd pentru consecvență, pentru echilibru. Ii repugnă în cel mai înalt grad plictisul și se ferește să ajungă la el prin scrisul său. Metoda dialogului este astfel justificată. In felul acesta autorul are posibilitatea de a-și afirma toate opiniile, avînd deosebită propensiune pentru cele contradictorii, din ciocnirea cărora vor rezulta pasaje sclipitoare. Este adevărat că din cele două „personaje" ale eseului, doar unul „are dreptate" în final, dar prezența celuilalt dă posibilitatea replicii, a unei permanente înfrunătri teoretice. Importanța avută de această modalitate asupra eseurilor lui Wilde se poate vedea prin contrast, comparînd-o cu cea a unor eseuri ca **Adevărul măștilor**, pedantă și prea puțin „oscarwildiană". Nici **Sufletul omului în socialism** nu e scrisă sub formă de dialog, dar e făcut „în replică" la o conferință a lui Shaw. Este vorba de o încercare de a „vizita" lumea pe care o bănuia, lumea victoriei definitive a libertății asupra unei ordini inadmisibile.

Constantin PRICOP

1) Robert Browning, **Versuri alese**, Traducere Leon D. Levițchi, prefață de Ștefan Stoenescu, Ed. Univers, București — 1972.

2) Oscar Wilde, **Intențiuni**, în românește de Mihai Rădulescu, prefață de Mihai Miroiu, Ed. Univers, București, 1972

Între ontologie şi metodologia „indisociabilităţii"

A ontologia, teoria existenţei, constituie locul privilegiat al filosofării, întrucît, de la înălţimea interogaţiei despre fiinţă, omul îşi poate preciza tăria demnităţii sale.

Dîndu-se curs unei „dialectici" *orizontale* a relaţiei dintre subiect şi obiect, a fost pusă sub semnul îndoielii putinţa unei filosofii a naturii, a exteriorităţii materiale a omului. Pe această cale, fenomenologia a negat valoarea dialecticii materialiste : dacă totul capătă sens numai prin interferarea subiectului şi obiectului, nu se mai poate vorbi despre o realitate cu adevărat independentă de subiectul uman, anterioară şi ulterioară istoriei acţiunii şi gîndirii umane ; corespunzător, ar fi „imposibilă" o filosofie a naturii infinite fondată pe suma limitată a cunoştinţelor ştiinţifice dintr-o epocă.

Este vorba, în fond, de reducţia istoriei temporale a raportului la abstracţia caracterului coextensiv al spiritului uman şi al lumii. Artificiul este propriu tuturor filosofiilor idealist subiective. El corespunde, însă, astăzi, şi unei scheme reale de lucru pe care o găsim in două sfere ale ştiinţei : microfizica – relaţia de incertitudine (comportamentul microparticulei este într-o dependenţă funciară de mijloacele perceptive ale observatorului), şi, „epistemologia genetică" (J. Piaget ş.a.) – „indisociabilitatea subiectului şi obiectului".

Ideea „indisociabilităţii" ţine mai degrabă de o dialectică a percepţiei, decît de o dialectică a gîndirii logice descoperitoare. Ea poate avea, şi are, virtuţi epistemologice, dar nu poate întemeia ontologia.

Ontologia are la fundament o distincţie de fiinţă, primordială faţă de raportul subiect-obiect, distincţia ontică dintre universal şi particular (Heidegger o numeşte mai particular, deşi mai abstract, firea şi fiindul). Universalul este primul semn filosofic al opoziţiei duale pe care o dezvăluie lumea, universul, absolutul, infinitul material, şi anume : dualitatea imediatului şi mediatului, a ceea ce fiinţează „ca atare", după expresia lui Engels, şi a ceea ce fiinţează numai prin intermediul lui „ca atare". Universalul permite şi introduce distincţia : el există în şi prin particular, are o fiinţă mijlocită. Aici găsim temeiul ontic al ontologicului.

Or, simplul raport *situat*, orizontal, trebuie să se autodepăşească, să urce *verticala* universalului, judecind lumea din „punctul ei de vedere", şi nu doar din strunga strictă „subiect-obiect". Altfel filosofia n-ar mai putea ajunge la conceptul absoluităţii şi infinităţii lumii materiale. Raţiunea şi abstracţia dau putere universalizantă cunoaşterii umane, tocmai prin surprinderea liantului universalului, realităţii mijlocite.

Reţinind sensul acestor distincţii în însuşi miezul dialecticii materialiste, după care „materia ca atare nu există", ea neavînd decit o realitate mijlocită, apreciem distincţia „indisociabilităţii" ca neţinind de un mod de gîndire filosofico-ontologic.

Intre lucrările apărute la noi, „Dialectica în existenţă" de Ana Katz dovedeşte folosirea majoritară a schemei logice a „indisociabilităţii". Intenţiile unui discurs ontologic ne sînt aici desfăşurate drept „plămădirea" şi „cristalizarea" cîtorva ani de căutări.

Seriozitatea cu care sînt avansate interogaţiile autoarei, ne convinge, deopotrivă, de actualitatea şi dificultăţile ontologiei. Desigur, închegarea unui răspuns constituie locul posibil al unor superioare satisfacţii, dar şi al unor riscuri şi deziluzii.

Indiscutabil, se poate descinde în analiză de oriunde, dar cind o succesiune crescută, de paranteze, devine o metodologie a definiţiei, sofismul păşeşte pe aproape sau, chiar, dă de-a dreptul. Căci, iată : „...obiectul este totdeauna o elaborare a subiectului prin activităţi, produs al unor operaţii. El reproduce (iniţial în sfera subiectivităţii şi apoi în sfera obiectivităţii acesteia în activităţi exteriorizate) ceva din existenţă, incepînd cu natura – fiinţarea autonomă – asupra căreia subiectul îşi exercită reiteratele activităţi – cu diferite grade de autonomie – ce fac (numai ele) din existent un dat sensibil şi gradual inteligibil, permiţînd urcuşul de la „a şti să faci" (sic !) pînă la etajele superioare, tot mai puternic mediate şi autonomizate, ale teoriei şi metateoriei" (p. 48), etc.

In chipul cel mai evident, forţa distincţiei subiectului şi obiectului se apropie, în această descripţie, de zero absolut. Nimeni nu mai ştie dacă mai există un criteriu. Păcatul cel mare este „stilul" cărţii Anei Katz, pe deasupra căruia inconsecvenţe de tipul „obiectul nu coincide pînă la o identificare totală (sic !) cu „universul", ... (p. 49), sînt „recidive" sau „vecinătăţi".

Ana Katz dovedeşte veleităţile unei argumentări pas cu pas, spre a depăşi impasurile metafizicii. Numai că, ceeace nu intră exact în chingile „Indisociabilităţii" este enunţat pur şi simplu : existenţa, materia, realitatea etc.

Şi, totuşi, care este obiectul ontologiei, după autoarea „Dialecticii în existenţă" ? Determinarea devenirii din sine (de ce Hegel o fi spus şi „pentru sine" ? !) a existenţei unitare. Dar aflăm că materialitatea, ca reazim al unităţii lumii, constă doar „în fiinţarea ei exterioară spiritului", fără să ni se spună nici un cuvînt despre faptul că materialitatea ca universal este temeiul unităţii lumii.

Urmărind cîteva dintre „prezenţele" elaborate şi cîteva dintre absenţele de principiu, vom putea întreba şi care sînt şansele prospective ale „discursului ontologic" al Anei Katz. Astfel, singura determinare esenţială a materialităţii este „situarea ei faţă de subiectivitate", ignorîndu-se spaţialitatea, substanţialitatea, corporeitatea etc., (p. 67). De asemenea, este falacioasă şi îngustă comprehensiunea „devenirii din sine a existenţei totalitate, ca devenire unitară prin determinările ei probabiliste", uitîndu-se valoarea ontologică a distincţiei calitative (p. 75).

Răzbate din încercarea Anei Katz un iz de indistincţie dühringiană, de Indiferenţă faţă de culoarea şi natura existenţei. Este, poate, singurul ei mod de a pune universalul, dar un universal abstract, şi nu unul concret. Autoarea are convingerea, chiar, că „sfera discursului filosofic este indecidabilă în sine" (p. 95), ceea ce, incontestabil, este o implicaţie nefondată a unui mod de judecare nefilosofic, care ignorează principial nivelul universalităţii.

Relaţia „subiect-obiect" îndepărtează ontologia de fondul chestiunii, dacă nu este admis (şi autoarea n-o face nicăieri) faptul material al unei raţionalităţi în mişcare a fiinţei, al unei ordini de conexiuni la scara universului infinit şi absolut, fără care raţiunea nu şi-ar însuşi nimic. Către o asemenea înţelegere conduce, însă, universalul.

Este evident că, neprecizarea naturii universalului identifică, fără intenţie, marxism şi hegelianism. Curios, însă, Ana Katz ne oferă o mostră de înţelegere premarxistă, deci metafizică, a conceptului de materie : „Conceptual, scrie ea, „materia" acoperă o arie antică concret inepuizabilă de procese (incepînd cu cele naturale) desfăşurate *exterior* subiectivităţii..." (p. 103). Aici, apare ideia conglomeratului de lucruri, a sumei de stări şi, deci, nu o înţelegere dialectică, ontologică, a universalităţii materiale (v. şi p. 104).

Nu putem face, desigur, un inventar al tuturor consecinţelor suspendate ale cărţii. Putem, însă, trimite cititorul la „deschiderile" asupra problemelor : esenţei, interacţiunii, mişcării, probabilităţii, necesităţii, cauzalităţii, finalităţii etc.

Dialectica materialistă este validă în tezele şi în concluziile ei, pentru motivul fundamental, şi aceasta face din ea singura ontologie autentică, că ea cugetă din punctul de vedere al universalului – adevăratul liant al lumii şi al raţiunii umane.

Depăşirea relaţiei stricte subiect-obiect, prin comprehensiunea mediată a universalului, face ontologia posibilă. Căci, filosofia este aceea care tematizează absolutul lumii, infinitul ei, permanenţa mişcării, inserţia calităţii, logosul şi semnificaţia, necesitatea şi libertatea.

Cu asemenea teme nu poţi coborî în strunga „indisociabilităţii subiectului şi obiectului", fără pericolul unor reducţii scientiste şi relativiste.

Tudor GHIDEANU

O DISCUŢIE DESPRE ce este admirabil şi în viaţa muzicală



Am invitat la o masă rotundă, pentru a sta de vorbă despre ce este admirabil şi ce este remediabil în viaţa muzicală a oraşului nostru, pe compozitorul ACHIM STOIA, rectorul Conservatorului, conf. MIHAI COZMEI, decanul Facultăţii de compoziţie şi muzicologie, prof. univ. GEORGE PASCU, precum şi pe compozitorii SABIN PÂUTZĂ, VASILE SPĂTĂRELU, ANTON ZEMAN.

— Nu intenţionăm o discuţie despre sferele muzicii sau muzica sferelor. Nu intenţionăm o discuţie despre trecutul sau viitorul muzicii, ci, mai cu seamă, una despre prezentul ei, aici, în Iaşi.

MIHAI COZMEI : Aş vrea ca discuţia aceasta să se refere nu numai la problemele noastre, ci şi la problematica vieţii muzicale ieşene. Sunt de nedespărţit. Ne străduim de ani să readucem Iaşul la altitudinea tradiţiilor sale muzicale. Atît în domeniul creaţiei, cît şi în cel al interpretării sau al cercetării muzicologice. Ar trebui poate să tragem o linie, şi să spunem : asta este acum foarte bun în Iaşi, asta nu, e încă o frînă. Poate că n-am să pot defini foarte clar toate aceste elemente, bune şi mai puţin bune, realizările şi punctele care stagnează, elementele de conservatorism din viaţa muzicală a Iaşului.

— Căror factori se datorează aceste elemente de conservatorism ?

MIHAI COZMEI : Părerea mea e că, în primul rînd, oamenilor. Din păcate, unor oameni de specialitate. În ultimii 5 ani, activitatea muzicală din Iaşi a cunoscut un adevărat reviriment. Conservatorul a asigurat cadrele necesare. Avem, în prezent, o Filarmonică pe drept cuvînt considerată una dintre cele mai bune din ţară — şi cînd ne uităm pe scena ei ne bucură să constatăm că majoritatea instrumentiştilor sunt absolvenţii Conservatorului nostru. In activitatea de creaţie, oamenii cu cea mai serioasă contribuţie sunt tot din Conservator. Pe lîngă orchestra Filarmonicii, avem formaţii afirmate şi peste graniţe : cea de instrumente de suflat **Musica Viva**, sau corala **Animosi** a Conservatorului. Impuse în ţară sunt : formaţia de muzică preclasică **Musica Serena** şi, recent, o formaţie de muzică contemporană, **Nova Consonanza**. Avem şi personalităţi interpretative, care se numără printre cadrele didactice ale Conservatorului, ca de pildă dirijorii acestor formaţii : Sabin Pautza **(Animosi)**, Vicente Ţuşcă **(Musica Viva** şi **Nova Consonanza)**, Ion Welt **(Musica Serena)**, apoi solişti ca Maria-Jana Stoia (foarte activă în promovarea muzicii noi), Vasile Tarnavski, Mihaela Constantin, Bujor Prelipceanu, sau dintre studenţi, Dan Prelipceanu, sau cei doi care au fost prezenţi în concertul de aseară : (28 ian., n.n.) — Ivona Piedemonte şi Anton Diaconu, adevărate speranţe ale mişcării muzicale din Iaşi. De asemenea, Mircea Dan Răducanu, Silvian Ingrea (el şi cu Gabriela Marcovici au avut în concertul recent de la Cluj rezultate deosebite, un adevărat succes). Acestea, pe scurt, ar fi elementele de progres ale vieţii muzicale ieşene. Dar există şi unele atitudini de conservatorism. Chiar în cadrul Filarmonicii, de pildă. Nu este de conceput ca o instituţie de seriozitatea Filarmonicii, cu un potenţial ca al ei, cu un dirijor ca Ion Baciu, cu un director ca Ion Baciu, să nu aibă bine cristalizat la început de stagiune programul concertelor. Nu numai conţinutul, dar şi interpreţii. E, pe undeva, o notă de improvizaţie, aici. Melomanul s-ar abona, dar — e firesc, nu ? — vrea să ştie ce i se va da. Orice filarmonică din lume are definitivat pe un an înainte programul concertelor.

— Dar la noi, în Iaşi, cum se fixează ?

MIHAI COZMEI : Programele ne lasă impresia că, în general, de la o lună la alta ; se fac şi programări pe o durată mai mare, dar sunt nesigure. O contribuţie însemnată la acest spirit de improvizaţie o are şi A.R.I.A. care nu definitivează ferm contractele şi programările, provocînd încurcături.

— Impietează această notă de improvizaţie şi asupra calităţii repertoriului Filarmonicii din Iaşi ?

MIHAI COZMEI : Uneori, sigur că da. Alte elemente de conservatorism ? Ele se manifestă şi la instituţia vecină cu noi, Opera de stat din Iaşi. La ora actuală, după părerea mea, cea mai grea situaţie a acestei instituţii este lipsa de solişti tineri. Conservatorul a dat destule elemente valoroase ; multe din ele însă şi-au găsit valorificarea în alte centre. Amintesc, Iulia Ivanov, Elena Grecu-Duma, Marcela Slătinaru...

— Au părăsit Iaşul ?

MIHAI COZMEI : Da, pentru că n-au găsit posibilitatea de a fi încadrate aici, întrucît, posturile sunt acoperite. Corpul de solişti nefiind prea vast, cei existenţi au fost prea solicitaţi, ceea ce le explică gradul avansat de uzură. Ştiu nişte spectacole la care, să recunoaştem, a fost jenant ; eu am spus acest lucru, deşi revista **Cronica** m-a „corectat" puţin ca să nu fie foarte dură observaţia, dar garnitura secundă de la premiera cu opera **Nabucco** de Verdi de exemplu, a fost, cu puţine excepţii, sub orice critică. Au fost două voci care au făcut faţă rolurilor, dar majoritatea... Numele... le ştim cu toţii. Am dorit să avem cu Opera aceleaşi raporturi de colaborare în direcţia acţiunii de integrare cum avem şi cu Filarmonica. Aceasta din urmă are orchestră tînără pentru că a fost mereu alimentată de Conservator. Mai mult, în prezent conservatorul a preluat din sarcinile Filarmonicii cicluri întregi de concerte. Studenţii au făcut şi fac astfel multă practică, ceea ce îi ajută să fie instrumentişti dintre cei mai buni. Cu Opera nu reuşim această colaborare, această simbioză. De ani de zile oferim studenţi de la secţia Canto, care să fie programaţi în spectacole, să aibe deci o practică şi totodată să împrospăteze. Nu se poate realiza această colaborare ! Din cauza unor certe atitudini conservatoare. Argumentele ce ni se aduc : norme (că trebuie normaţi nu ştiu ce solişti, şi dacă pe un rol cîntă un student de la Conservator, respectivul solist nu-şi face norma) etc. — nu sunt argumente. Sunt solişti care au făcut într-un trimestru norma pe trei ani (exagerez, bineînţeles !). Nu normele ar fi o problemă. În schimb, sunt alţii care nu şi le pot face nu pentru că sunt promovaţi studenţii de la Conservator, ci pur şi simplu pentru că nu mai rezistă. Vreau să mai spun, în legătură cu situaţia Operei, că destule probleme sînt şi în activitatea de formare şi consolidare a orchestrei...

— Am impresia că o stagnare se constată aici şi-n privinţa repertoriului.

MIHAI COZMEI : Aşa este. Ce să mai spunem...

— Cea din Bucureşti, sub Mircea Simionescu, a pătruns în serioase innoiri...

MIHAI COZMEI : Simionescu e un om care atunci cînd îşi pune în minte să facă ceva, face, şi a demonstrat pînă acuma că ceea ce a g î n d i t despre Opera din Bucureşti, a şi realizat. Dar să continuăm. Mai există încă o formaţie de concert în Iaşi, care este corul **„Gavriil Musicescu"**, unde se constată aceeaşi atmosferă de conservatorism. Întîi în privinţa repertoriului. Nu s-au depăşit prelucrările de folclor, lucrări ce pot fi executate de orice cor de amatori. Un cor ca acesta ar trebui să abordeze un repertoriu academic. Or...

— Cum se promovează în Iaşi muzica nouă ? [Către V. Spătărelu]. V-aş ruga să uitaţi de microfon şi să spuneţi ce aveţi pe suflet.

VASILE SPĂTĂRELU : Da, bineînţeles. Chiar ce am pe suflet n-am să spun, dar am să-ncerc să răspund la-ntrebare. Instituţia căreia-i incumbă să promoveze muzica nouă tot Filarmonica este. O face destul de limitat. Nu se face întotdeauna o programare judicioasă a lucrărilor româneşti, şi nu se face în funcţie de valoarea lor. Suntem aici un număr de compozitori, apreciaţi bine în multe alte părţi. Din lucrările lor, aici, nu se cîntă, sau se cîntă foarte puţin. Nu le cîntă nici corul **„G. Musicescu"**, nici Filarmonica Compozitori din altă parte sunt mult mai cîntaţi decît cei de aici. Compozitori ca noi patru, de pildă, n-au mai fost cîntaţi la Filarmonică de doi sau trei ani. Cu chiu cu vai s-a cîntat lucrarea **„Izvoade"** de A. Zeman.

— Lucrările româneşti, am observat, sunt puse de cele mai multe ori doar în deschidere, niciodată, sau foarte rar, EN VEDETTE...

VASILE SPĂTĂRELU: Da, şi mai mult decît atît : se pare că sunt puse doar pentru a „încălzi" orchestra. Sunt interpretate superficial. Sunt puse ca piese de serviciu, şi nu li se face nici un serviciu. Publicul şi aşa recepţionează destul de greu această muzică, darmite cînd execuţia nu este la nivelul celorlalte lucrări din program. În acest sens, tot Conservatorul are iniţiativa prin formaţiile amintite.

ACHIM STOIA : Adică Conservatorul nu e... conservator, şi fac conservatorism alţii !...

VASILE SPĂTĂRELU : Despre corul **„G.Musicescu"** încă ceva. Acest cor n-a mai prezentat un concert de înaltă ţinută la sediu — deşi are obligaţia de a da cel puţin un concert pe lună — de nu mai ştiu cînd, sunt ani cred. Cînd se cîntă lucrări din clasici, sunt alese cele mai puţin valoroase sau cele cîntate mereu şi mereu.

— Poate că se merge pe criteriul minimei rezistenţe...

VASILE SPĂTĂRELU : Sub-minimei rezistenţe. E o greşeală de principiu acolo : să nu dăm publicului ceva complicat, că el săracul — se gîndesc unii — şi aşa nu pricepe. De aceea tot mereu: valsuri, coruri din opere sau folclor.

MIHAI COZMEI : Există destui oameni, muzicieni chiar, care cred că muzica românească nu place. E o idee falsă. Iată un exemplu : săptămîna trecută a fost un concert al formaţiei **Nova Consonanza** în care s-au cîntat două lucrări româneşti : una era a lui Sabin Pautza, **Imagini,** care a avut un succes de public excepţional, nu pentru că era Pautza de faţă, ci pentru că lucrarea efectiv a plăcut, era bine scrisă şi a fost atent cîntată. Publicul gustă muzica noastră, dacă e bine cîntată.

ANTON ZEMAN : În privinţa creaţiei. În ultimii trei ani compozitorii ieşeni au participat la aproape toate concursurile şi întotdeauna au luat premii sau menţiuni ori li s-au achiziţionat lucrări. În acest sens, iată : maestrul A. Stoia, la Concursul Armatei, a luat un premiu ; premiul Festivalului „Eminescu", a fost obţinut de V. Spătărelu (tot la acest festival au fost achiziţionate lucrări de A. Stoia, S. Pautza şi Stan Mircea : comisia fiind de la Bucureşti şi selecţia secretă) ; la concursul Uniunii Compozitorilor subsemnatul a luat două premii.

— Vi s-au cîntat lucrările ?

ANTON ZEMAN : Da. Din păcate, însă, nu la Iaşi. La Bucureşti. Ajungem în situaţii nefireşti, trebuind să ne rugăm, care cum putem, unde putem, ca s-ajungem să fim

CLIMATUL MUZICAL IEŞEAN

cîntaţi. Suntem cîntaţi în Capitală, şi la Timişoara, şi la Tîrgu-Mureş, şi la Ploieşti, dar la noi nu.

— Lipseşte simţul noului ?

ANTON ZEMAN : Nu numai asta. de receptare. Publicul priveşte cu pioşenie muzica înaintaşilor şi cu neîncredere pe a contemporanilor. Este nevoie de o acţiune de **învăţare** a publicului. La Iaşi, acţiunea de

participă :

compozitorul Achim STOIA, rectorul conservatorului ● conf. univ. Mihai COZMEI, decanul Facultăţii de compoziţie şi muzicologie ● prof. univ. George PASCU ● compozitorii : Sabin PAUTZA, Vasile SPĂTĂRELU, Anton ZEMAN

Se cîntă la Filarmonică, muzică românească, dar nu de a noastră

MIHAI COZMEI : O altă explicaţie : nici nu se ştie ce creează compozitorii din Iaşi. Mă întreb : pictorul se duce singur la muzeu să-şi ofere tablourile? Nu-l ajută Filiala artiştilor plastici? Deci, nu Filiala Uniunii compozitorilor ar trebui să fie organismul oficial care să facă legătura cu instituţiile de concert şi spectacol din Iaşi, să facă la început de stagiune propunerile de lucrări muzicale ?

— N-a făcut acest lucru ?

MIHAI COZMEI : Nu s-a făcut cred, niciodată aşa ceva.

— Atunci în ce constă activitatea acestui organism, a Filialei ?

SABIN PAUTZA : Mă feresc să vorbesc despre asta, pentru că filiala nici nu prea există. Dar aş vrea să vorbesc de potenţele artistice existente aici la Iaşi şi despre faptul că nu sunt valorificate. Motivele ţin de unii oameni cu „func-

educare a stagnat. Poate ar trebui ca Filarmonica să reia acele concerte-lecţii, concerte cu dezbateri. Filarmonica poate obiecta că programînd prea multă muzică românească contemporană, riscă să piardă o bună parte din public. În ce priveşte periodicul de specialitate, revista **Muzica,** ea are un profil atît de complex, încît vroind să cuprindă totul, reuşeşte să nu satisfacă pe nimeni: ori studii tehniciste, ori recenzii ale unor concerte care au avut loc cu circa 7—8 luni în urmă. Presa ieşeană ne-a acordat spaţiu, **Cronica** cu destulă largheţe, chiar şi **Convorbirile . . .,** dacă ţinem seama de profilul lor. În schimb, în ce priveşte comentarea critică a concertelor contemporane, aici, ziarul **Flacăra Iaşului** are o comportare cu totul de neînţeles. Cînd se vine cu opinii critice foarte tăioase, articolul are dificultăţi cu redacţia. Şi el ajunge pînă la urmă ca o comunicare de corespondent voluntar. Ba că a fost un moment festiv, ba că abia s-a întors Filarmonica şi deci nu trebuie criticată, pe scurt : de cîte ori

ce este remediabil a oraşului nostru?

ţii" şi de unele mentalităţi învechite. O răspundere o au cei puşi să hotărască repertoriile acestor instituţii muzicale, apoi nivelul artistic al acestora. Mă refer nu doar la Filarmonică, Operă, Conservator, ci şi la Comitetul judeţean de Cultură şi Educaţie Socialistă. Poate e o lipsă a mea, dar eu nu-i simt pulsul, existenţa, activitatea concretă în ceea ce priveşte muzica. Poate mă înşel. Sunt oraşe în ţara asta care n-au tradiţie ca Iaşul, şi forţe ca el, şi totuşi s-au făcut cunoscute printr-o activitate prodigioasă în sensul cultivării muzicii româneşti, festivaluri de dans clasic, de muzică tradiţională, muzică de cameră, de muzică cultă. Sunt cunoscute aceste centre : Cluj, Braşov, Timişoara, Piatra Neamţ („Vacanţele muzicale" au fost organizate cu forţe ieşene).

VASILE SPĂTĂRELU : Apoi festivalurile de la Craiova, de la Galaţi, de la Sibiu. Numai Iaşul nu organizează niciunul.

ACHIM STOIA : Noi am introdus muzica românească în procesul de învăţămînt. La toate secţiile. Aici s-a promovat intens noul.

SABIN PAUTZA : Revenind la ce ziceam. In virtutea tradiţiilor şi puterilor sale, cred că e cazul ca Iaşul să-şi spună cuvîntul şi în această direcţie, organizînd un festival, cel puţin naţional. Numai să fie organizat aşa cum trebuie.

— Cum ajunge o piesă muzicală de la compozitor la public ? Care e filiera prin care trece ea, de pe masa autorului pînă în sala de concert ? Care e procedura, mecanismul ?

SABIN PAUTZA: Fiecare pe „turta" lui. Adică, ai scris lucrarea, te interesează : scosul materialelor, al ştimelor, care costă bani, relaţiile personale cu dirijorul sau interpretul care te va cînta, te interesează personal obţinerea vizei de la Uniunea Compozitorilor etc. . . .

GEORGE PASCU : În privinţa difuzării şi a receptării muzicii româneşti trebuie ţinut seama de un fapt. Se oferă numai două categorii stilistice : ori se oferă muzică a înaintaşilor, ori se oferă muzică de autori foarte noi, cu un limbaj foarte avansat. Există un decalaj între tehnica de construcţie şi capacitatea e un articol mai drastic, ori e îndulcit, ori e respins. Am ajuns să renunţ a mai scrie cronică muzicală şi fac numai articole de problemă. Totuşi, a scrie despre o muzică ce nu se cîntă, e cam inutil.

— Ce face Radio-ul ?

GEORGE PASCU : Se poartă mai bine decît toate celelalte instituţii. Are o comisie care operează independent de centru. Primeşte lucrări, le omologhează, le cîntă. Operativ. Are emisiuni muzicologice, des raportate la creaţia contemporană. Nici chiar cei de faţă nu se pot plînge. La emisiunea pe care o fac, **Prietenii muzicii,** mi se cere mereu, mereu să vorbesc de muzica actuală.

VASILE SPĂTĂRELU : Un aport substanţial în difuzarea muzicii noi ar trebui să-l aducă Filiala de care am vorbit. Dar, în Iaşi ea există doar cu numele. Activitate organizată, de loc. Într-un fel, există o „justificare". Filiala aceasta nu are un sediu corespunzător. Noi nu avem unde ne întîlni. Ni s-a promis odată de către forurile din Iaşi dar . . . Cei de la Bucureşti ne spun : faceţi-vă rost de sediu, şi pe urmă o să fie foarte bine şi pentru filiala din Iaşi.

— Vicios cerc. . .

VASILE SPĂTĂRELU : Vicios, pentru că nu ştim cum să facem rost de un sediu. Iată, de la secţia compoziţie vin tinerii compozitori, au lucrări, ce facem cu ei ? În cadrul Filialei ei ar putea prezenta lucrări, s-ar discuta, s-ar da viaţă acestora. Filiala are şi o bibliotecă, dar este sigilată de vreo doi ani de zile, n-are funcţionar. Cărţi nu, discuri nu — e cam greu. . . .

ANTON ZEMAN : Uniunea compozitorilor ne-a promis tot ce e necesar : cărţi, partituri, discuri, pick-up etc. cu condiţia să avem sediu. Deci acolo bunăvoinţă este. Apoi, C.J.C.E.S. ar putea organiza mai multe acţiuni :întîlniri cu publicul, la filarmonică, în instituţii etc.

Nu noi suntem în măsură să tragem concluzii. Sperăm că cele de mai sus vor găsi audienţă la forurile interesate şi că se vor afla modalităţi eficiente de revificare a climatului muzical ieşean, pe măsura tradiţiilor şi mai ales a momentului de cultură pe care îl trăim.

REPORTER

dintre sute de catarge

EUGEN VICTOR TOFAN — Bacău. *Dacă poeziile ar fi fost bune, v-am fi iertat că le-aţi scris tocmai în timpul unei ore de literatură română. Dar, cum încercările dv. poetice nu depăşesc stadiul naivităţii, nu ne rămîne decît să vă recomandăm să fiţi atent la lecţii.*

ION ALEXANDRU DURAC — Tîrgovişte. *Numele dv. l-am întîlnit deseori pe la „Poşta redacţiei" — în multe reviste. Există, de altfel, o pleiadă de „combatanţi" vechi ai acestei rubrici, o „garnitură" de oameni care insistă. Unii au ajuns la o adevărată industrie de maculatură (cazul Mitică Lăcătuşu); alţii au devenit parcimonioşi (cazul dv.), dar tot nu se lasă. Vrem să fim înţeleşi: noi nu insistăm să vă lăsaţi; în definitiv, e vorba de timpul dv., de hîrtia dv. şi de timbrele dv.; dar, ca să nu vă daţi prea mult în spectacol, ar trebuie să fiţi mai exigenţi faţă de ceea ce scrieţi. Dacă aţi fi trimis numai primele două strofe din* Dincolo. . ., *le-am fi publicat ; dar pe lîngă strofele respective aţi comis o mulţime de năzbîtii, aşa că ne-a pierit tot cheful de a vă susţine cauza.*

DOINA DORU — Bucureşti. *Faţă de cei şaptesprezece ani pe care îi aveţi, nu e rău. Ne exprimăm încrederea în talentul dv. şi aşteptăm alte lucrări. Deocamdată, reproducem o poezie.*

CA O NINSOARE

De-ar fi să-mi crească-un crin în sînge
doar tu, iubito, nu-l vei auzi
surpînd încet zăpada dulce
tăcerii vămuind o nouă zi

zeul de somn va trece printre noi
cu fluturi foşnitori murind pe lampă
şi nici un drum nu duce înapoi
închipuind beţie mai înaltă
un înger prizonier cărnii de floare
mai plînge-n trupul celuilalt
închipuind cenuşa lucrurilor rare
ca o ninsoare peste fluturi de cobalt.

LUMINIŢA CIŞMAŞU — Bucureşti. *Şi dv. aveţi şaptesprezece ani, citiţi mult şi sînteţi la fel de optimistă. Aţi scris, pînă acum, un vers antologic : „Am găsit fulgi din aripile îngerilor". Mai trimiteţi.*

I. KOGĂLNICEANU — Iaşi. *Proza dv. ne-a reţinut atenţia în mod deosebit. Vă rugăm să treceţi pe la redacţie.*

V. G. LUPU — Fălticeni, MICHI RAICEA — Tecuci. *Texte ilizibile.*

MAI TRIMITEŢI : IOANA GHEORGHE — Brăila, OSCAR — Arad.

NU : VIRGIL ULĂREASA — jud. Gorj, VIOREL MORARU — Iaşi, GHEORGHE ARSOI — Petroşani, ŞTEFAN BUHUŞI — Iaşi.

Ioanid ROMANESCU

(urmare din pag. 1)

cărţii lor, s-au declarat adepţi ai exprimării libere a opiniilor, a funcţionării fără nici o ajustare a spiritului critic. Odată deveniţi ei înşişi, obiecte de discuţie. — adică cărţile lor — se întorc brusc la o sută opt zeci de grade şi, în cel mai bun caz întreabă: cine-i semidoctul care şi-a permis să-mi facă observaţii?

Critica poate să susţină o non valoare, dar n-o poate impune. Cititorii ştiu destul de bine să facă selecţia şi, în timp, lucrarea respectivă este uitată. Cine este vinovat pentru asta? Autorii respectivi,

despre noi înşine

cărţile lor, numai ei şi nimeni altcineva. După cum lipsa de audienţă a unei publicaţii se datorează redactorului şef. conducerii respective, colaboratorilor pe care îi are.

Sînt încă posibilităţi practic nelimitate pentru o redacţie sau alta ca revista ce o realizează să fie mai bună. In acest context amintim spre exemplu destule noţiuni cu circulaţia frecventă în cîmpul literaturii. destule probleme rămase încă fără răspunsurile cele mai complete. Momentul de faţă, de înaltă exigenţă ideologică şi artistică, ne impune nu măruntă răfuială, nu închiderea ochilor, nu gestul struţului, ci abordarea cu competenţă şi curaj a ideilor de esenţă, fundamentale. ce constituie centrul vital al evoluţiei unei literaturi.

Concepem o revistă ca pe o carte. O revistă are nevoie de o construcţie interioară ca şi un roman. Dacă personajul care apare în primul capitol cu ochii albaştri, să zicem nu poate ajunge la ultimul capitol cu ochii negri (fără să-şi piardă vederea şi identitatea). tot la fel. între editorialele revistelor şi conţinutul lor trebuie să existe o concordanţă perfectă. De aceea. vedem o redacţie nu ca un colectiv oarecare. ci ca o echipă de arhitecţi care „construiesc" mereu un edificiu de idei şi frumuseţe. Cu aceste gînduri pornim la realizarea fiecărui număr din „Convorbiri literare" şi. cînd nu reuşim. vina rămîne în primul rînd a noastră.

note despre stilul lui nicolae iorga

(urmare din pag. 4)

ori acest tip de frază, pe care îl face să alterneze cu acela scurt, sintetic, şi care, de altfel, nici nu îngreuiază lectura. Fraza amplă a autorului nostru e altceva decît aceea a scriitorilor care caută să satisfacă gustul pentru performanţa stilistică şi în acelaşi timp pentru simetria logic elaborată, aproape niciodată spre deliciul cititorului, ci numai spre admiraţia lui şi spre bucuria gramaticienilor.

Fraza lungă a lui Iorga nu e elaborată, urmînd o cadenţă repetată, ci se dezvoltă arborescent, urmînd principiul interior al unei expresii solicitate de nevoia de a spune şi a lua atitudine. Fraza lungă e la el altceva decît una de solemnitate şi de perfecte încheieturi şi încheieri logice. Am numi-o mai bine şerpuitoare *decît* cuprinzătoare *— cum îi spune Vianu — pentru că principiul ei de dezvoltare şi în acelaşi timp, nota de voiciune pe toate segmentele ei. Iată un exemplu : In timpul companiei din 1916, Iorga e invitat de generalul comandant al sectorului care cuprindea şi Vălenii-de-munte să treacă în Ardeal ca să vadă cum merge războiul. Întoarcerea în automobilul generalului e narată astfel : „Şi ce întors ! Înainte de mînăstirea Cheia, cum aţipisem, maşina, superbă, condusă de un enorm tînăr om politic de provincie, care scăpase astfel de front, era să cadă în fundul prăpastiei unde curge Teleajenul; la Cheia nu mai era benzină, şi s-a dus cineva s-o caute la Izvoare, ca să se constate* că benzină era. *Şi în acest timp am dat pardesiul inutil generalului, care tremura de frig în vîntul muntelui. Peste poduri nepăzite, la Drajna, sentinela, al cărui şef, elevul de administriaţie, „domnul ilef", era la Văleni să joace cărţile, a tras asupra automobilului unde era şeful său suprem, care nu ştia parola, iar la poarta casei mele generalul m-a rugat să-i las pardseiul fiindcă, în loc de a merge la Buzău, unde-i era comandamentul, se duce acasă, la familie, în Bucureşti. Ce-mi mai trebuia ca să ştiu ce război facem ?"* (O viaţă de om, *1972, p. 474).*

Cititorul a observat negreşit aici că lungimea frazei nu se realizează din incidente care dispersează atenţia, ci din accente care solicită interesul, fiecare constituind o posibilitate de dezvoltare proprie. Este o formă specifică stilului de notaţie, *care derivă din estetica impresionistă şi trădează aceeaşi intenţie generală a stilului lui Iorga de a-şi apropia pe cititor, nu de a-i pune în faţă bariera solemnă a unui stil elaborat.*

Caracterul dinamic al frazei lui Iorga ne face să nu putem accepta imaginea lui ca aceea a unui „xilograf vechi" (G. Călinescu), căci tehnica gravurii în lemn presupune o linie rigidă, foarte sigură şi simplificatoare. Iorga scrie, dimpotrivă, năvalnic şi nuanţat, foarte rar izbutind „tablouri", şi de cele mai multe ori punînd în lumină atitudini. ceea ce se adresează în primul rînd inteligenţei cititorului violentată de pasiune, dar cu o artă care în genere refuză să se constituie după un model pictural.

ERATA :Paginile din lirica lui Gustavo Adolfo Becquer, apărute în numărul 4(28) din 28 februarie au fost traduse de Mircea Octavian Nestor şi Corneliu Popel şi nu de Corneliu Popel aşa cum a apărut în revista noastră.

dicţionar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

DEMETRIUS LUCIA — numele literar al scriitoarei *Lucia Aurora Cîrstel* (n. 29. IX. 1910 la Bucureşti), fiica prozatorului Vasile Demetrius. După absolvirea liceului îşi ia licenţa în literatură şi filozofie (în 1934 se specializează la Paris) absolvind şi Conservatorul de artă dramatică. A colaborat la *Adevărul literar, Cuvîntul literar, Evenimentul, Rampa, Vremea, Revista Fundaţiilor* etc. debutînd, publicistic, în 1934. După anul 1944 a fost regizoare la Bacău, Braşov şi Sibiu. În anul 1936 a fost distinsă cu premiile „Hanul Ancuţei" şi „Femina", iar în anul 1952 cu Premiul de Stat pentru piesa *Vadul nou.* A tradus din Bunin, Gogol, Hugo, Maupassant, Shakespeare, Stanislavski, Tolstoi, Turgheniev etc.

SCRIERI :

1936 — *Tinereţe* (roman) ; 1938 — *Marea fugă* (roman) ; 1939 — *Destine* (nuvele) ; 1939 —*Intermezzo* (nuvele) ; 1945 — *Album de familie* (proză) ; 1945 — *Turneu în provincie* (piesă jucată la Teatrul Naţional din Bucureşti) ; 1947 — *Flori de hîrtie* (versuri) ; 1948 — *Cumpăna* (teatru) ; 1952 — *Premiera* (povestire) ; 1952 — *Vadul nou* (teatru) ; 1953 — *Oameni de azi* (piesă distinsă cu Premiul de Stat) ; 1954 — *O noapte grea* (teatru) ; 1955 — *Atenţie copii !* (teatru) ; 1955 — *Cetatea de pe Tîrnave* (reportaj) ; 1956 — *Ultima Tauber* (proză) ; 1956 — *Oameni şi jivine* (proză) ; 1956 — *Cei de mîine* (teatru) ; 1956 — *Trei generaţii* (teatru) ; 1957 — *Arborele genealogic* (teatru) ; 1957 — *Cei ce rămîn singuri* (teatru) ; 1957 — *Oglinda* (nuvele) ; 1959 — *Vlaicu şi feciorii săi* (teatru) ; 1960 — *Nunta Ilonei* (nuvele) ; 1962 — *Întîmplarea de la tîrg* (teatru) ; 1962 — *Cînd cîntă privighetorile* (teatru) ; 1962 — *Limpezime* (nuvele) ; 1963 — *Pădurea de sălcii* (teatru) ; 1964 — *Teatru* (volum antologic) ; 1964 — *Făgăduielile* (nuvele) ; 1965 — *O călătorie ciudată* (nuvele) ; 1965 — *Primăvara pe Tîrnave* (roman) ; 1967 — *Ce aduc zorile* ; 1970 — *La ora ceaiului* (nuvele).

SCRIERI DESPRE : Scrisul meu (mărturisiri) în „Contemporanul", nr. 34 din 1959 (pag. 4) ; Aurel Martin — *Despre dramaturgia Luciei Demetrius* (în „Studii şi cercetări de istorie literară", vol. II, 1953, pag. 175—200) ; Radu Popescu — despre *Arborele genealogic* (în „România liberă" din 19 II 1958, pag. 2) ; Valentin Silvestru — despre *Cumpăna* (în „Contemporanul", nr. 37 — 1958, pag. 5).

DEMETRIUS VASILE

Pseudonimul scriitorului *Vasile Dumitrescu* (n. 1878 la Schei—Braşov — m. 1942). Numele real al scriitorului era Ogea, dar la şcoală i-a fost schimbat în Dumitrescu. În 1904 a condus revista *Linia dreaptă.* A fost conducător al colecţiei *Biblioteca pentru toţi* (seria veche — *Alcalay).* A tradus din : Balzac, Blasco Ibanez, Stendhal etc.

SCRIERI : 1901 — *Versuri* (Buzău) ; 1906 — *Trepte rupte* (versuri, Buc.) ; 1913 — *Tinereţea Casandrei* (roman) ; 1914 — *Sonete* ; 1914 — *Puterea farmecelor şi alte nuvele* ; 1916 — *Cîntăreaţa* (nuvele) ; 1916 — *Canarul mizantropului* (versuri) ; 1918 — *Motanul ucigaş* (proză) ; 1919 — *Dragoste neîmpărtăşită* (nuvele) ; 1920 — *Oraş al bucuriei* (roman) ; 1920 — *Strigoiul* (nuvele) ; 1920 — *Matei Dumbăran* (roman) ; 1921 — *Domnul colonel* (roman) ; 1922 — *Vagabondul* (nuvele) ; 1923 — *Unchiul Năstase* (roman) ; 1925 — *Nuvele alese* (Arnol) ; 1925 — *Fecioarele* (versuri) ; 1926 — *Vieţi zdrobite* (roman) ; 1926 — *Norocul cucoanei Frosa* (nuvele) ; 1952 — *Nuvele* (E.S.P.L.A., ed. prefaţată de Ion Manole) ; 1957 — *Domnul deputat* ... (roman despre răscoalele din 1907) ; 1967 — *Scrieri alese* (vol. I — nuvele, ed. îngrijită de Margareta Feraru, E.P.L.).

SCRIERI DESPRE : E. Lovinescu — V. Demetrius (în *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937,* pag. 125—126 şi 245 ; Al. Săndulescu — prefaţă la romanul *Domnul deputat* (E.P.L. 1957) ; *Cîteva amintiri* (ale lui Vasile Demetrius) — în „Viaţa literară", numerele 1, 5 şi 8 din 1934).

poezie narativă

Termenul de „poem narativ“ (Erzählgedicht) tinde să acopere în literaturile de limbă germană locul rămas gol prin dispariția baladei în forma sa tradițională. Căci, dacă balada putea fi înțeleasă de Goethe ca „stră-ou“ (Ur-Ei), în sensul că ea cuprindea în aceeași găoace elementele celor trei genuri, în epoca modernă genurile s-au delimitat între ele cu o tranșanță care, cel puțin în ce privește lirica, pare ireversibilă. Conceptul însuși de „baladă“, cu descriptivismul, ceremonialul, pitorescul local și istoric, demonismul etc. pe care le presupune, are de cîteva decenii consistența unei stafii.

Dar iată că lirica, emancipată de sub tutela oricărui canon sau constrîngeri, a ajuns a nu se mai simți suficientă sieși ; trăim astăzi nostalgia întregului poetic, a unei lirici totale, care să includă epicul și dramaticul ; de aici „poezia narativă“, care cată de fapt să fie balada vremurilor noastre.

în romăneşte
de
Mihai URSACHI

HANS ARP

Buni pentru coborîre

În trenul care face între A. și B.
o cursă scurtă de circa trei sferturi de oră
abia dacă se găsea un coborîtor autentic.
În stația-terminus B.
au coborît mai mult de nevoie
trei călători.
Ceilalți au rămas melancolici în tren.
Majoritatea afirmau
că trebuiau să călătorească cel puțin încă
de două-trei ori de la A. pînă'la B.
ca să devină copți pentru coborîre.
Parte din călători sufereau de maladia
timpului a prezenței aici și acolo
și se uitau în gol cu priviri plîngătoare.
Se aflau de asemeni printre necoborîtori
și unii ce afirmau
a fi mai mult sau mai puțin morți
și fără putința
de a se ridica de pe scaune.
Aceștia pretindeau coroane de flori și ofrande.
În fine mai erau unii
și anume nu tocmai de soiul cel mai obișnuit
care se înfășurau
se strîngeau în ei înșiși
mereu și mereu
încît hainele li se rupeau și plesneau
și se resorbeau în bilele vii
astfel rezultate.
Cu acești necoborîtori
nu era absolut nimic de făcut.
Se încăpățînau să fie bile
și deveneau din ce în ce mai duri.
La stația-terminus au fost dați de-a dura
din tren și încă multă vreme puteau fi
văzuți în fața clădirilor gării.

GÜNTER GRASS

Normandia

Cazematele de pe țărm
nu pot fi desfăcute din beton.
Uneori vine un general aproape viu
și dezmiardă crenelurile.
Sau turiștii, fac un popas
de cinci minute cel mult —
vînt, nisip, hîrtie și urină :
pururi invazie.

PAUL CELAN

Amintire despre Franța

Amintește-ți cu mine : cerul Parisul, marea brîndușă
de toamnă . .
Cumpărăm de la florărese inimi : erau
albastre și înfloreau în apă.
În odaia noastră începu să plouă,
cînd apăru și vecinul, Monsieur Le Songe, un omuleț uscățiv.
Jucarăm cărți, eu pierdui luminile ochilor ;
tu mi-ai împrumutat părul tău, l-am pierdut, ne bătu.
Plecă de la noi, luînd ploaia cu el.
Noi eram morți și parcă respiram.

HEINZ PIONTEK

În port

Pisici, îndrăgostiți.
Soarele
peste rău și bine.

Se-apleacă în umbră —
călătorie și rătăcire
s-au terminat.

Se-ntreabă :
e cu putință
a trăi ?

Echipajele trîndăvesc.
Îndrăgostiții
beau cafea.

Niciodată de-acum
un vînt favorabil ?
Niciodată Delphine.

Catargele ascuțite
pendulează-n albastru . . .

Desparte cu umerii
perdeaua de perle :

„Mi faccia la barba,
per favore“

HILDE DOMIN

Te invit la mine

Iubite te invit la mine,
vino în casa viselor noastre
și pune-ți pălăria-ntr-un cui,
pălăria cu-o gaură mică de glonte.
Căci am construit casa asta
întocmai după poruncile tale.
Înăuntru e tot ce ne trebuie.
Cerul albastru, de tropice,
aerul ușor din Madrid,
dar fără vîntul inoportun
ce-ți răvășește hîrtiile.
Odăile sînt pictate în verdele pal
al colinelor de la Heidelberg.
Ca pat îți dau covorașul cel vechi
pe care vom așeza o saltea.
și imediat apar și recenzii
Miroase a glicine
de pe Via Monte Tarpeo,
Marc Aurel este din nou portarul casei noastre.
Seara Tibrul devine de aur,
privighetoarea cîntă la Palatin.
Pe urmă ne ducem la jocuri,
la Scala sau la Old Vic,
sau să-l vedem pe marele Barrault,
chiar dacă Parisu'l iubește sau nu.
Tu ai timp totdeauna,
și cînd ai timp vin și ideile.
(Mașina de scris copie singură,
complet fără zgomot, se înțelege).
Și ceea ce scrii
se tipărește luna următoare
și imediat apar și recenzii
și ție îți place, și celorlalți, și asta pe drept,
pentru că este absolut nou, simplu, spus bine
și la momentul potrivit.
Și pentru orele de lîncezeală Händel îți scrie
alte Concerti Grossi,
căci pe cele vechi le cunoști,
și dirijează bătrînul Busch.
Apoi mănînci rațe fripte
și salată verde de la Florența.
Nu spălăm farfurii. Le zvîrlim
pe fereastră, cum se face la Roma
în noaptea Anului Nou.
Fii liniștit, n-au să cadă
în cap nimănui, căci dedesubt
nu-i nici o stradă.
Din pricina asta e-atîta de liniște
și nimic nu-ți tulbură somnul
(iar dimineața nu-ți va rămîne
pe perie un fir de păr cărunt).
În plus, opera și cinemaul,
cu programe alese,
se află chiar după colț,
și tot acolo sînt și muzeele.
Culturile vechi sînt bine reprezentate,
colecția orientală — excepțională,
și o cafenea vieneză în apropiere.
Acolo frunzărim în grabă ziarele,
sînt, ca întotdeauna,
teribil de interesante,
doar că totul a trecut de mulți ani.
Citim cu uimire și tulburare
cum cad rîndunelele de pe cer
în urma unor explozii atomice
pe o altă planetă.
Apoi ne întoarcem acasă, pentru a-ți face siesta,
și pentru mine e pe terasă un pom
cu inevitabile mostre verzui-albăstrui.
Lucrăm foarte mult,
și avem oaspeți fermecători
— cine nu vine cu plăcere la noi ? —
cărora tu le citești în toate limbile,
mai bucuros în germană,
din ceea ce scrii.
Apoi ne ducem la Martha Grahman
sau la baletul negru din Port-au-Prince,
sau facem o scurtă plimbare pe clar de lună
în parcul leilor din Alhambra.
Poștașul, iubite, vine punctual înaintea dejunului,
exact după salutul alb și albastru

al pescărușului de la fereastră,
și aduce scrisori de amor din partea editorului tău,
și oferte de slujbe, pe care tu le refuzi.
Pentru că tu ai ce dorești

și faci ceea ce-ți place.
Furios nu ești decît foarte rar,
doar cît să nu uit că poți fi și așa,
și ești mult mai răbdător decît de obicei.

Iubite, ia-ți pălăria din cui,
pălăria cu-o gaură mică de glonte,
și du-te la un oficiu de locuințe, te rog,
și vezi,
ce ne pot oferi.
Altminteri mă arunc pe fereastra
casei acesteia inexistente.

Și fereastra, îmi pare,-i destul de înaltă.

WALTER HELMUT FRITZ

În amintirea lui Camus

El se putea bucura ca un copil,
spunea
patronul unei cafenele.

După un accident de mașină
a părăsit pămîntul,
ostenit și gemînd.

Liniștea din sala de clasă
în care l-au depus prima noapte
creștea mereu.

Se adunase tot satul
cînd l-au înmormîntat.
În ziua aceea ploua.

HANS - JÜRGEN HEISE

Emily Dickinson

Cerul ca sticla
și lumea așa
de îngustă

cărările grădinii
duceau
toate-napoi
către casă

acolo
era întuneric
pluș
plictiseală

și
în ce privește eternitatea
imortelele de la fereastră
erau doar cu numele astfel

MICHAEL GUTTENBRUNNER

Voiaj în Italia

Cînd, înțepenit într-o mașină, ajunsei
în fața orașului Neapole,
strigă după mine un domn în haine albe și pălărie
de pai,
și cu mîna-ncărcată de inele arătînd spre turnurile
ce se-nălțau către culmea parcă incendiată,
strigă : acolo a murit Leopardi !

Notă. Exceptîndu-i pe Hans Arp, Paul Celan (stabiliți în Franța) și Michael Guttenbrunner (Austria), poeții din această pagină sînt din R.F. a Germaniei.

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE
revista bilunara de literatura editata de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista România
Redactor șef : CORNELIU ȘTEFANACHE
Redacția : Iași, strada Palat nr. 1 tel. 162 42, 172 87. Administrația : București, Șoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 18 33 99. Tiparul : I. P. Iași